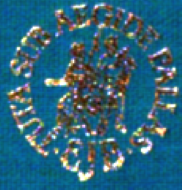
M. J. VERMASEREN

LIBER IN DEUM

L'APOTEOSI DI UN INIZIATO DIONISIACO


TUTA SUB AEGIDE PALLAS
E.J.B.

LIBER IN DEUM

ÉTUDES PRÉLIMINAIRES AUX RELIGIONS ORIENTALES DANS L'EMPIRE ROMAIN

PUBLIÉES PAR

M. J. VERMASEREN

TOME CINQUANTE-TROISIÈME

M. J. VERMASEREN
con la collaborazione di
PIERO SIMONI

LIBER IN DEUM

LEIDEN
E. J. BRILL
1976

M. J. VERMASEREN

CON LA COLLABORAZIONE DI

PIERO SIMONI

LIBER IN DEUM

L'APOTEOSI DI UN INIZIATO DIONISIACO

CON UN FRONTESPIZIO, 18 FIGURE E XLV TAVOLE

LEIDEN
E. J. BRILL
1976

ISBN 90 04 04501 5

Copyright 1976 by E. J. Brill, Leiden, Netherlands

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or translated in any form, by print, photoprint, microfilm, microfiche or any other means without written permission from the publisher

PRINTED IN THE NETHERLANDS

All' Amico e Collega
Mario Mirabella Roberti

TAVOLA DELLE MATERIE

Introduzione (M. J. V.) IX
Bibliografia (M. J. V.) XI

I. Ritrovamento del vaso (P. S.) 1
II. Descrizione del vaso (M. J. V.) 8
III. Datazione del vaso (M. J. V.) 11
IV. L'iconografia e il simbolismo del vaso (M. J. V.) 22

Indice 71
Elenco delle Tavole 77
Tavole I a XLV . . . . al fine del libro

INTRODUZIONE

Nel settembre del 1973 fu tenuto a Brescia un „Convegno Internazionale sulla Storia antica dell'Alta Italia", in occasione del 19° Centenario del Tempio Capitolino. Questo congresso fu organizzato dal benemerito Ateneo, sotta la presidenza dell'avvocato Ercoliano Bazoli, con la collaborazione del Segretario prof. Ugo Vaglia e dei membri proff. Alberto Albertini e Gaetano Panazza.

In questa occasione, io ho incontrato per la prima volta il maestro Piero Simoni, Conservatore del Museo Civico di Gavardo; ma non potevo ancora sapere, allora, che proprio il signor Simoni avena fatto, nel settembre del 1972, una eccezionale scoperta, in collaborazione con gli amici del Gruppo Grotte Gavardo: cioè che aveva trovato il famoso vaso-borraccia di Salò!

In ogni senso, questo vaso è unico al mondo, e diventerà — almeno noi lo speriamo! — famoso fra gli studiosi di storia dell'arte e gli storici delle religioni.

E' stato l'amico e collega professore Mario Mirabella Roberti di Milano a mettermi in contatto con il maestro Simoni : e questo contatto con colui che aveva diretto gli scavi nella necropoli romana di Salò, e più tardi con il Capogruppo Angelo Lando, avvenuto appunto nel mese di settembre del 1974, è stato motivo dell'inizio di una stretta collaborazione e di una cordiale amicizia.

A chi, dunque, meglio che al professore Mirabella Roberti — che, oltre tutto, è anche Socio Onorario dell'Associazione Civico Museo Gruppo Grotte Gavardo — potremo offrire il risultato di questa cooperazione?

Il fatto, poi, che la presente pubblicazione possa presentarsi così riccamente illustrata, lo dobbiamo all'Editore E. J. Brill di Leiden; infatti, anche questa istituzione olandese ha voluto contribuire alla conoscenza di questo nuovo 'tesoro' scientifico conservato a Gavardo!

MAARTEN J. VERMASEREN

BIBLIOGRAFIA

AA	Archäologischer Anzeiger.
AJP	American Journal of Philology.
Alföldi, *Tonmodel*	Alföldi, A. *Tonmodel und Reliefmedaillons aus den Donauländern* (Laureae Aquincenses Kuzsinsky, I, Dissertationes Pannonicae, II), Budapest 1938.
Alföldi	Alföldi, A. *Die alexandrinischen Götter und die Vota Publica am Jahresbeginn* in *JAC* 8-9, 1965-1966, 53-87.
Altmann, *Grabaltäre*	Altmann, W. *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit,* Berlin 1905.
Amelung, *Sculpt. Vat. Mus.*	Amelung, W. *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums* II, Berlin 1908.
ARW	Archiv für Religionswissenschaft.
Audin - Binsfeld	Audin, A. – W. Binsfeld, *Médaillons d'applique rhodaniens du Musée de Cologne* in *Kölner Jb.* 7, 1964, 14-18.
Audin - Vertet	Audin, A. – H. Vertet, *Médaillons d'applique à sujets religieux des vallées du Rhône et de l'Allier* in *Gallia* 30, 1972, 235-258.
Bayet	Bayet, J. *Hercule funéraire* in *MEFR* 39, 1921-1922, 219-266.
Beazley, *ARV* ^{2}	Beazley, J. D. *Attic Red-Figure Vase Painters,* Oxford 1963^{2}.
Beazley, *Paralipomena*	Beazley, J. D. *Paralipomena. Additions to "Attic Black-Figure Vase-Painters" and to "Attic Red-Figure Vase-Painters"*, Oxford 1971^{2}.
Bérard, *Anodos*	Bérard, Cl. *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens* (Bibliotheca Helvetica Romana, XIII), Roma 1974.
Bianchi Bandinelli, *Centre*	Bianchi Bandinelli, R. *Rome, The Centre of Power,* London 1970.
BJ	Bonner Jahrbücher.

Bömer	Bömer, Fr. *Über die Himmelserscheinung nach dem Tode Caesars* in *BJ* 152, 1952, 27-40.
Bömer	Bömer, Fr. *Interpretationen zu den Fasti des Ovid* in *Gymnasium* 64, 1957, 111-135.
Boyancé	Boyancé, P. *Le disque de Brindisi et l'apothéose de Sémélé* in *REA* 44, 1942, 191-216.
Boyancé	Boyancé, P. *L'apothéose de Tullia* in *REA* 46, 1944, 179-184.
Brommer	Brommer, Fr. *Die Königstochter und das Ungeheuer* (MWP), Marburg 1955.
Brommer, *Denkmäler*	Brommer, Fr. *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage. I. Herakles,* Marburg 1971.
Brommer, *Vasenlisten*	Brommer, Fr. *Vasenlisten zur griechischen Heldensagen,* Marburg 1973^3.
Cumont	Cumont, Fr. *L'aigle funéraire des Syriens et l'apothéose des Empereurs* in *RHR* 42, 1910, 119-164.
Cumont	Cumont, Fr. *Trajan "Kosmokrator"* in *Mélanges Radet* = *REA* 42, 1940, 408-411.
Cumont	Cumont, Fr. *Études syriennes,* Paris 1917.
Déchelette	Déchelette, J. *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine,* Paris 1904; Mainz 1974^2.
Delbrueck, *Cons. Dipt.*	Delbrueck, R. *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler,* Berlin-Leipzig 1929.
Delbrueck	Delbrueck, R. *Zu spätrömischen Elfenbeinen des Westreichs* in *BJ* 152, 1952, 165-189.
Deubner	Deubner, L. *Die Apotheose des Antoninus Pius* in *RM* 27, 1912, 1-20.
Dragendorff-Krüger	Dragendorff, H. - E. Krüger, *Das Grabmal von Igel,* Frankfurt a/Main-Trier 1924.
EAA	Enciclopedia dell'Arte antica.
Gagé	Gagé, J. *De César à Auguste. Où en est le problème des origines du principat?* in *Revue historique* 61 (177), 1936, 279-342.
Graeven	Graeven, H. *Heidnische Diptychen* in *RM* 28, 1913, 198-304.

Graeven	Graeven, H. *Die Darstellungen der Inder in antiken Kunstwerken* in *JdI* 15, 1900, 195-218.
Grimm-Johannes	Grimm, G. – D. Johannes, *Kunst der Ptolemäer- und Römerzeit im ägyptischen Museum Kairo,* Mainz 1975.
Heberdey	Heberdey, R. *Vorläufiger Bericht über die Grabungen in Ephesus 1902/3* in *JOAI* (*Beibl.*) 8, 1904, cols. 37-56.
Helbig, *Führer*^{4}	Helbig, W. *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom* I-IV, Tübingen 1963-1972^{4}.
Héron de Villefosse	Héron de Villefosse, A. *Le trésor de Boscoreale* in *Mon. Piot* 5, 1899, 1 ss.
Herzog	Herzog, R. *Zwei griechische Gedichte des 4. Jahrhunderts aus St. Maximin in Trier* in *Trierer Zeitschrift* 13, 1938, 79-120.
Himmelmann-Wildschütz, *Typ. Unt.*	Himmelmann-Wildschütz, N. *Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr.,* Mainz 1973.
JAC	Jahrbuch für Antike und Christentum.
JdI	Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts.
JHS	Journal of Hellenic Studies.
JOAI	Jahrbuch des oesterreichischen archäologischen Instituts.
Kähler, *Rom*	Kähler, H. *Rom und seine Welt,* München 1960.
Kerényi	Kerényi, K. *Anodos-Darstellung in Brindisi mit einem Zodiakus von 11 Zeichen* in *ARW* 30, 1933, 271-307.
Koller	Koller, H. *Die Jenseitsreise — ein pythagoreischer Ritus* in *Symbolon* 7, 1971, 33-52.
Lutz	Lutz, M. *L'atelier de Saturninus et de Satto à Mittelbronn* (Gallia, Suppl. XXII), Paris 1970.
MEFR	Mélanges de l'école française de Rome.
Meiggs, *Ostia*	Meiggs, R. *Roman Ostia,* Oxford 1973^{2}.

MWP	Marburger Winckelmann Programm.
Nash, *Bildlex.*	Nash, E. *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom* I-II, Tübingen 1961-1962.
Niebling	Niebling, G. *Laribus augustis magistri primi* in *Historia* 5, 1956, 303-331.
Overbeck, *SQ*	Overbeck, J. *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen,* Leipzig 1868.
Pack	Pack, R. *The "Volatilization" of Peregrinus Proteus* in *AJP* 67, 1946, 334-345.
RA	Revue archéologique.
REA	Revue des études anciennes.
Reichl	Reichl, O. *Beiträge zur Geschichte der spätantiken Elfenbeinplastik* in *AA* 47, 1932, cols 543-558.
Reinach, *RPGR*	Reinach, S. *Répertoire de peintures grecques et romaines,* Paris 1922.
RHR	Revue de l'histoire des religions.
RM	Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung.
Robert	Robert, C. *Archäologische Nachlese* in *Hermes* 64, 1911, 217-253.
Rocchetti	Rocchetti, L. in *EAA* s.v. *Laomedonte.*
Sautel	Sautel, J. *Carte et Texte complet du département de Vaucluse* (Carte archéologique de la Gaule Romaine VII), Paris 1939.
Scott	Scott, K. *Emperor Worship in Ovid* in *TAPA* 61, 1930, 43-69.
Simoni-Bonafini	Simoni, P. – G. Bonafini, *La necropoli romana di Salò* in *Annali del Museo di Gavardo* 2, 1963.
Simoni	Simoni, P. *Ripresa dello scavo nella necropoli romana del „Lugone" di Salò* in *Annali del Museo di Gavardo* 10, 1972, 31-152.
Strong, *Apotheosis*	Strong, A. *Apotheosis and Afterlife,* London 1915.

Strong-Jolliffe	Strong, E. – N. Jolliffe, *The Stuccoes of the Underground Basilica near the Porta Maggiore* in *JHS* 44, 1924, 65-111.
Scott Ryberg	Scott Ryberg, Inez *Rites of the State Religion in Roman Art* (Memoirs of the American Academy in Rome, XXII), Rome 1955.
TAPA	Transactions of the American Philological Association.
Turcan	Turcan, R. *Images solaires dans le Panégyrique VI* in *Hommages J. Bayet = Latomus* 70, 1964, 697-706.
Vermaseren, *CIMRM*	Vermaseren, M. J. *Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae* I-II, den Haag 1956-1960.
Vertet	Vertet, H. *Observations sur les vases à médaillons d'applique de la Vallée du Rhône* in *Gallia* 27, 1969, 93-133.
Vinet	Vinet, E. *Recherches et conjectures sur le mythe de Glaucus et de Scylla* in *Ann. Ist.* 15, 1843, 144-205.
Volbach, *Elfenbein*	Volbach, W. F. *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters,* Mainz 1952.
Wegner	Wegner, M. *Die Musensarkophage,* Berlin 1966.
Weigand	Weigand, E. *Ein bisher verkanntes Diptychon Symmachorum* in *JdI* 52, 1937, 121-138.
Wessel	Wessel, K. *Eine Gruppe oberitalischer Elfenbeinarbeiten* in *JdI* 63-64, 1948-1949, 111-160.
Wuilleumier	Wuilleumier, P. *Les disques de Tarente* in *RA* (S. 5) 35, 1932, 26-64.
Wuilleumier, *Tarente*	Wuilleumier, P. *Tarente des origines à la conquête romaine,* Paris 1939.
Wuilleumier-Audin, *Méd.*	Wuilleumier, P. – A. Audin, *Les médaillons d'applique gallo-romains de la Vallée du Rhône,* Paris 1952.
ZPE	Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik.

CAPITOLO I

RITROVAMENTO DEL VASO

Il giorno 12 settembre 1972, mentre era in corso una campagna di scavo nella necropoli romana del „Lugone" di Salò (Fig. 1), promossa dalla Soprintendenza alle antichità della Lombardia e affidata al Gruppo Grotte Gavardo,[1] fu riportata alla luce, insieme con numerose altre sepolture (Fig. 2), una tomba cappuccina intatta. La tomba, catalogata con il n. 111 di repertorio (Tav. I, 1-2), oltre a restituire un ricco corredo funerario — di cui diremo tra breve — si rivelò subito di

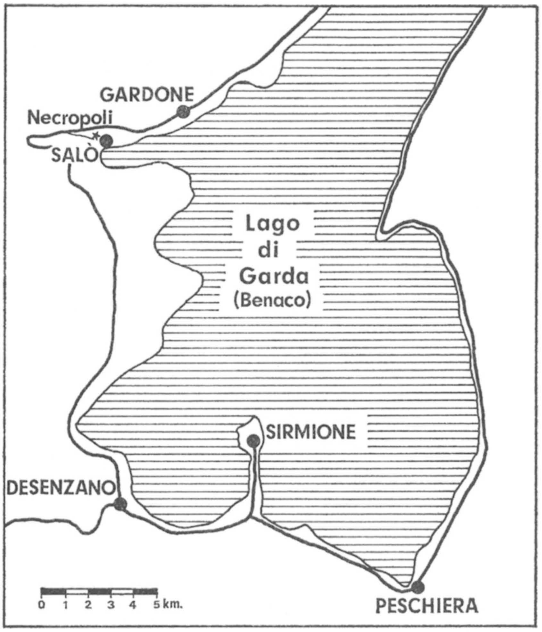

GARDONE
Necropoli
SALÒ
Lago
di
Garda
(Benaco)
SIRMIONE
DESENZANO
PESCHIERA
0 1 2 3 4 5 km.

Fig. 1. Situazione generale.

---

[1] P. Simoni - G. Bonafini, *La necropoli romana di Salò* in *Annali del Museo di Gavardo* 2, 1963; P. Simoni, *Ripresa dello scavo nella necropoli romana del „Lugone" di Salò (Brescia)* in *Annali del Museo di Gavardo* 10, 1972, 31-152.

eccezionale importanza per la presenza di un singolarissimo reperto: un vaso-borraccia di forma lenticolare, di terra sigillata chiara, decorato su ambedue le facce con scene allegoriche in rilievo (Frontespizio; Tav. IV-V). Il vaso in parola venne raccolto esternamente alla sepoltura, a ridosso dei due embrici di SW, rotto in sette grossi frammenti, tutti con fratture antiche; al momento della scoperta, esso si trovava in condizioni molto precarie di conservazione, non soltanto a causa dell'intensa umidità del terreno, ma soprattutto per la qualità del materiale che era stato usato per fabbricarlo: una terracotta molto fine e depuratissima di color giallo-ocra, degradabile al solo tocco della mano, e perciò non passibile in alcun modo del benchè minimo lavaggio. A questo inconveniente si dovette ovviare, in fase di ripulitura e trattamento del reperto, con particolari accorgimenti: si posero cioè i frammenti in un ambiente secco e convenientemente aerato, affinchè il terriccio che vi aderiva potesse gradualmente essiccarsi, e soltanto dopo alcune settimane si provvide, con ogni attenzione possibile, a staccarne manualmente i grumi terrosi; ciò fatto, si procedette all'operazione più delicata: usando un pennello a setola morbida, si asportarono pazientemente gli ultimi residui di terra, fino a mettere completamente in vista le due scene figurate. E appunto durante questa operazione, apparvero — rispettivamente sulla prima e sulla seconda faccia del vaso — la scritta in rilievo „LIBER IN DEVM" da una parte, e i nomi ESIONE, HERCVLES, LAOMEDON dall'altra: nomi e scritta che, da principio, erano stati intravisti a malapena e soltanto parzialmente. Inutile dire che furono proprio questi nomi e la scritta citata a indirizzare nel giusto verso la nostra attenzione per giungere alla retta interpretazione delle raffigurazioni medesime. Ottenuta in tal modo la completa pulitura dei frammenti, e dopo aver proceduto a un preventivo „fissaggio" della ceramica mediante imbibizione con apposite soluzioni collanti, si diede il via al restauro del manufatto, reintegrando con gesso le poche parti mancanti. [2]

A questo punto, prima di affrontare la questione riguardante l'interpretazione delle figurazioni presenti sul vaso-borraccia, riteniamo necessario premettere una breve descrizione della tomba e l'elencazione particolareggiata dei corredi che la accompagnavano.

---

[2] All'opera di pulitura, fissaggio e restauro del reperto lavorò, oltre allo scrivente, anche il rag. Gabriele Bocchio, del Gruppo Grotte Gavardo.

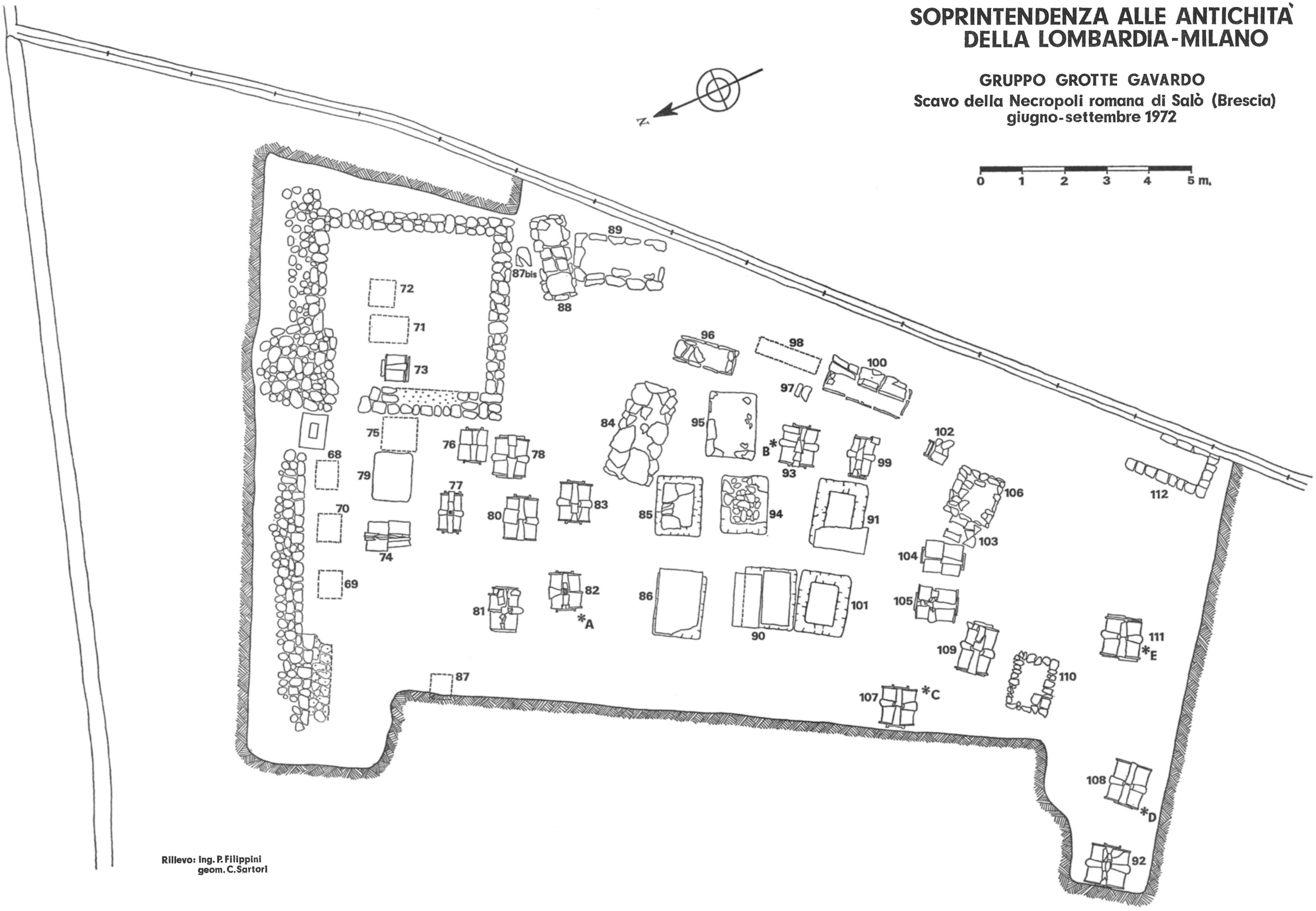

SOPRINTENDENZA ALLE ANTICHITÀ
DELLA LOMBARDIA-MILANO
GRUPPO GROTTE GAVARDO
Scavo della Necropoli romana di Salò (Brescia)
giugno-settembre 1972
N
0 1 2 3 4 5 m.
Rillevo: Ing. P. Filippini
geom. C. Sartori
72
71
73
75
68
79
70
74
69
76
78
77
80
83
81
82
*A
87
87bis
88
89
96
98
97
100
84
95
B*
93
99
102
85
94
91
106
103
104
112
86
90
101
105
109
110
111
*E
107
*C
108
*D
92

Fig. 2. Necropoli romana di Salò (disegno dell' Ing. P. Filippini e del geom. C. Sartori).

Descrizione della tomba n. 111

La tomba — come abbiamo già avuto modo di dire all'inizio — era una „cappuccina" di tipo tradizionale, formata da quattro embrici di cotto a spiovente, dei quali i due del lato SW risultavano fortemente schiacciati verso l'interno della tomba stessa a causa della pressione del terreno; erano presenti, da ambedue i lati, i coppi di congiunzione e così pure quelli di copertura superiore (Tav. I, 1-2). Gli embrici — anche questi del tipo comunemente presente in ambiente romano, e privi di bollo, — erano di terracotta giallastra, di forma leggermente trapezoidale, con i due lati lunghi provvisti di bordo rilevato; le loro misure erano le seguenti: cm 61 la lunghezza, cm 44,5 e cm 41,5 rispettivamente la larghezza. Di terracotta gialla erano pure i coppi, visibilmente rastremati nel senso della lunghezza, come del resto avevamo potuto altre volte osservare in sepolture analoghe.

L'interno della tomba presentava il consueto strato di *ustrinum* — molto nero, e dello spessore medio di 20/25 centimetri — formato da ceneri, residui carboniosi e frustoli ossei calcinati dal fuoco: superiormente, esso presentava — caso anche questo da noi ripetutamente notato in altre tombe — un leggero strato di concrezione bianca (salnitro), dovuto all'umidità.

Gli oggetti del corredo, all'atto in cui la tomba fu aperta, erano parzialmente in vista, disposti in bell'ordine sullo strato di *ustrinum* o semi-sepolti nello stesso.

Il corredo funerario

Relativamente alle tombe del complesso della necropoli, esso era particolarmente ricco e consisteva nei seguenti oggetti:

1) *„Lagena"* di vetro bianco-verdino molto sottile (Tav. II; Fig. 3), integra, con l'orlo estroflesso, provvista di ansa; quest' ultima, del tipo a nastro, partiva dalla sommità del corpo a bulbo e si innalzava fino a sormontare di un paio di centimetri l'imboccatura del vasetto; il corpo di questo era decorato da costolature in rilievo, verticali e parallele fra di loro. Il pezzo misurava cm 12 di altezza e aveva un diametro massimo di cm 7,8. Un tipo simile di *„lagena"* trova riscontro con esemplari analoghi dell'area di Aquileia, databili fra il I e il II secolo d.C. [3]

---

[3] *Cf.* M. C. Calvi, *I vetri romani del Museo di Aquileia*, Aquileia 1968.

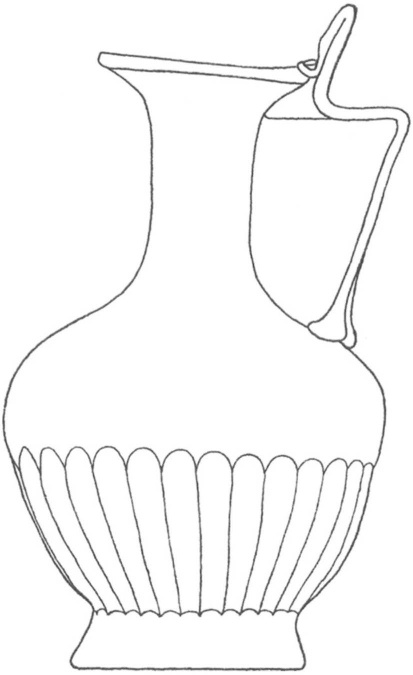


Fig. 3. „Lagena" di vetro.

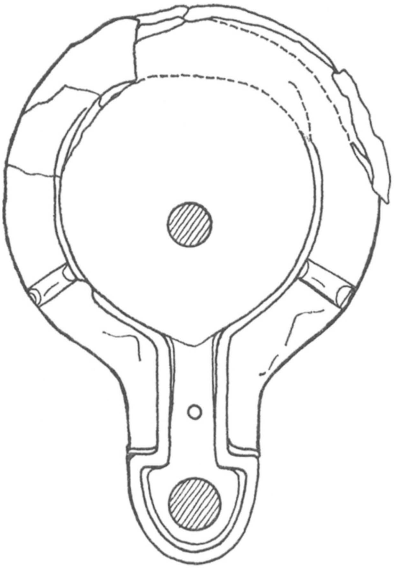


Fig. 4. Lucerna n. 2.

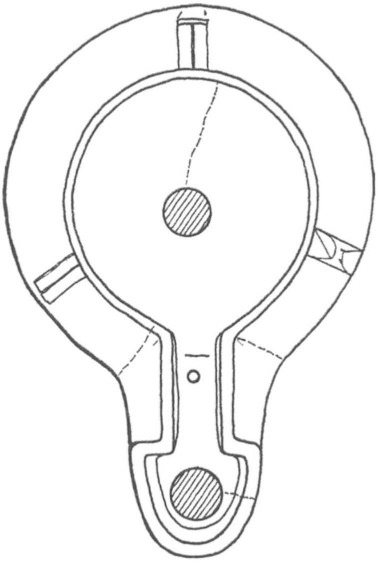
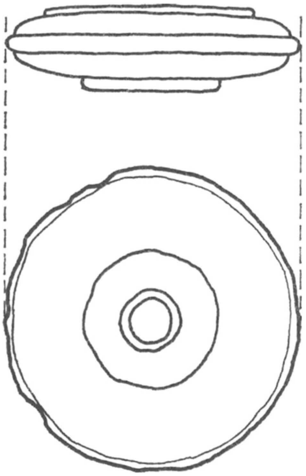


Fig. 5. Lucerna n. 3.

2) lucernetta fittile di terracotta rossa, a canale aperto (Tav. III, 1; Fig. 4). Essa era letteralmente „sfogliata" a causa dell'umidità e intensamente incrostata di calcare: tuttavia, nonostante queste pessime condizioni di conservazione, fu possibile leggervi sulla base il bollo OPTATI. La lucernetta misurava cm 11,5 di lunghezza e cm 8,1 di diametro.
L'esemplare corrisponde al
3) altra lucernetta fittile (Tav. III, 2; Fig. 5), di terracotta color grigio-cenere, a canale aperto, senza bollo; in luogo del bollo, essa recava sulla base esterna un cerchiolino puntato, in rilievo. Le sue misure erano le seguenti: cm 11,5 di lunghezza e cm 7,9 di diametro.
4) „rondella" (?) di osso (Fig. 6), forata al centro, con le basi biconvesse e un collarino rilevato su ambedue le facce. Misure: cm 3,9 di diametro e mm 7 di sezione al foro centrale.
5) bracciale di bronzo (Fig. 7), rotto in sei frammenti ma completo in tutta la sua circonferenza. Esso era costituito da una sbarretta tonda, liscia, fermata in due punti da un ravvolgimento a spirale. Nel punto mediano della circonferenza, l'asticciola metallica si appiattiva, espandendosi, e formava una teca di forma ovale, di cm 3,4 × cm 2,5, la quale si annunciava presumibilmente cava all'interno in quanto provvista di un coperchietto apribile dal di sotto per mezzo di due piccole borchie. Il bracciale misurava complessivamente cm 9,5 di diametro, mentre la teca chiusa aveva uno spessore di mm 7.
6) un „medio bronzo" del diametro di mm 28, molto consunto dall'uso e profondamente alterato dall'ossidazione. Molto problematica si presentava la sua decifrazione: al diritto, esso mostrava una testa volta a destra e la *legenda* illeggibile; totalmente illeggibile era anche il suo rovescio.
7) due placchette di ferro (Fig. 8), di forma rettangolare con gli spigoli smussati e arrotondati; esse erano provviste, ai due lati corti, di un'appendice ripiegata ad angolo retto e appuntita. Ciascuna placchetta misurava mm 54 di lunghezza, e di cm 2 era la lunghezza di ogni appendice.
Oggetti analoghi erano stati da noi trovati anche in precedenza, ad esempio nella tomba n. 107.



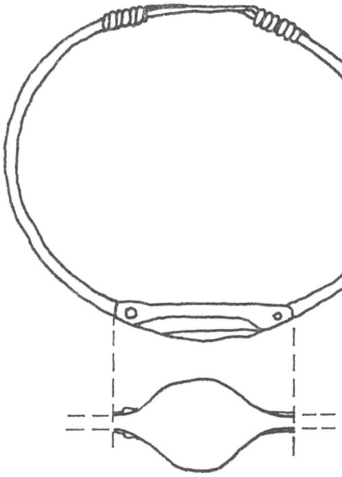
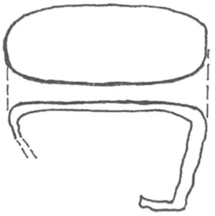
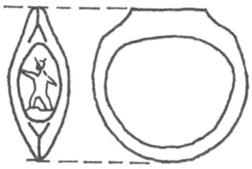


Fig. 6. „Rondella" di osso. Fig. 7. Bracciale di bronzo.

8) bracciale di ferro, di forma circolare, aperto e in stato di avanzatissima ossidazione. Misure: cm 9 di diametro, mm 4 di sezione media.
9) frammenti di fibula, del tipo „a tenaglia".
10) frammenti di pàtera sud-gallica, di terracotta color arancione, calcinati dal fuoco.
11) grosso chiodo di ferro, diritto.





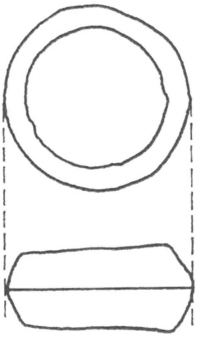


Fig. 8. Placchetta di ferro. Fig. 9. Anello d'argento. Fig. 10. Anello di bronzo.

12) orecchino d'oro, formato da un cerchietto di filo liscio, espanso a una delle estremità e forato per permettere l'aggancio dell'estremità opposta appuntita. L'orecchino misurava mm 13 di diametro, la sezione del filo d'oro era di mm 1,5.

13) altro chiodo di ferro, analogo al precedente.

14) anello d'argento con castone (Fig. 9), costituito da un cerchietto avente sezione triangolare, che sul davanti si appiattiva a formare la sede del castone; quest'ultimo — una corniola (?) — recava incisa una figurina nuda gradiente a sinistra con il braccio destro alzato. L'anello aveva il diametro di mm 20,5 e il castone misurava mm 11 x mm 7,5.

15) grosso anello di bronzo (Fig. 10), formato da una lamina a sezione triangolare larga mm 11 nel punto massimo, provvista di carenatura mediana. Superficie liscia. Esso misurava cm 2,5 di diametro esterno e cm 1,9 di diametro interno.

CAPITOLO II

DESCRIZIONE DEL VASO

Il vaso è stato decorato con rilievi su ambedue le facce, e di essi il primo rappresenta la punizione di Laomedonte con la definitiva liberazione di sua figlia (faccia A), il secondo (faccia B) rappresenta un corteo trionfale (Frontespizio; Tav. IV-V). Si deve osservare che la scena impressa della faccia A è stata eseguita in modo diritto e corretto sotto l'orlo del vaso, mentre quella della faccia B viene a trovarsi inclinata a destra rispetto alla posizione dell'orlo e delle due anse.

LATO A

Davanti alla città di Troia, indicata da un alto muro e da un ampio portico, sta Ercole vestito soltanto della pelle leonina, di cui si vedono due zampe pendere accante alle sue gambe; ed egli è rappresentato in atto di tirare una lunga freccia dal suo arco che tiene nella mano sinistra. Dietro all'eroe c'è una donna voltata verso sinistra, vestita di tunica e mantello. Essa tiene la mano destra sotto il mento, e davanti alla sua figura è scritto in buon carattere il nome: ESIONE. Sopra la sua testa, accanto al gomito destro di Ercole, si legge la parola HERCVLES. Questi è rappresentato nell'atto di uccidere il fondatore di Troia — Laomedonte — anch'esso facilmente identificabile in base al nome che figura scritto al di sotto della sua gamba destra. Il re è già inginocchiato verso destra e volge la testa in direzione di Ercole, al quale protende anche la mano destra come a chiedere grazia della vita. Non ha più in mano la lancia, che trova sostegno solo sotto la sua ascella destra. Laomedonte, inoltre, porta nella mano sinistra uno scudo, sul capo ha un elmo con pennacchio, ed è vestito di corazza, mantello e calzoni lunghi (*anaxyrides*). Questi calzoni sono decorati con motivi ricamati allo stesso modo della cintura. Nella parte superiore della corazza si distinguono cinque uomini in rilievo. Anche lo scudo risulta decorato a rilievo (Tav. VI): nel mezzo si vede un cavaliere con la mano destra alzata, che va verso sinistra, dove si muovono due persone; dietro a lui sta una terza persona con la destra alzata. Sembra che si tratti di una scena di guerra, perchè sotto il corpo del cavallo sono visibili tre persone che giacciono a terra morte.

Dietro a Laomedonte sta un guerriero, vestito anch'egli di corazza, mantello ed elmo, ma però senza lancia: esso protende la mano destra verso Ercole. Un terzo guerriero, infine, giace morto con la testa contro il suolo, fra le gambe dell'eroe greco, e quest'ultimo pone il piede sinistro sul dorso della vittima, come vincitore.

Sembra che la città, costruita con blocchi quadrati, sia in fiamme: solo così si potrebbero spiegare le quattro colonne coricate sopra il muro, le quali starebbero a indicare fiamme e fumo. Il portico consta di sei colonne con scanalature oblique e capitelli fogliati: una di esse è nascosta dietro la figura dell'Ercole. Queste colonne sono decorate con festoni, e nel punto centrale dell'ingresso pende da un cordone una lucerna avente la forma di un cántharo. Sopra le travi del colonnato descritto, e accanto all'ingresso, sono raffigurate due sfingi alate, sedute in posizione raffrontata, e dietro a esse si intravede un serpente dalle forme sinuose.

LATO B

Il centro del disco è occupato dalla rappresentazione di un corteo trionfale imperiale. Il trionfatore, vestito di corazza e mantello, sta ritto su un carro tirato verso destra da due pantere, un leone ed un elefante. L'imperatore tiene nella sinistra uno scettro, e sulla destra — stesa — un globo. Dietro di lui sta una Vittoria alata, vestita di tunica, la quale tiene nella sinistra un ramo di palma, mentre con la mano destra incorona il trionfatore. Accanto alla punta del ramo si legge l'iscrizione LIBER·IN/DEVM. Sul dorso dell'elefante, che ha la pelle disegnata a reticolo, due persone sono sedute su un drappo che ricopre la schiena: esse portano un cappello (*pileus*) e tengono nella sinistra un bastone. Tra il primo „mahout", o „conducente dell'elefante", e il trionfatore, si vede sullo sfondo la parte superiore di una persona rivolta verso il carro: essa porta in testa un elmo con pennacchio. Presso l'elefante, ma sempre sullo sfondo, procede un cammello (o giraffa); attorno a quest'ultimo animale, sono rappresentate tre persone con un elmo in testa: un uomo è visibile sul fondo, dietro all'animale, mentre due altri uomini stanno rispettivamente fra il cammello-giraffa e l'elefante; e di questi tre, quello a destra tiene nella mano sinistra un corto bastone. In primo piano alla scena avanzano tre animali: un leone, davanti a un piccolo altare, e due pantere provviste di un largo collare. Dietro la prima pantera e il carro, sta una donna vestita di una lunga tunica e di un mantello che le pende dalle spalle: essa porta un elmo e guarda verso il trionfatore, e intanto poggia la sua mano sinistra su un piccolo timpano, il quale si vede sopra la ruota grande del carro. Davanti alla testa della donna è possibile osservare una fiaccola incrociata con un thyrso. Il carro medesimo è decorato con un rilievo rappresentante un uomo seduto su una sedia, verso il quale si stanno avviando otto persone: la prima di esse ha la mano destra alzata (Tav. VII).

Sullo sfondo si vedono otto thyrsi, due dei quali — a destra — sono incrociati; inoltre è visibile un *vannus misticus* e due zanne di elefante in cassette.

Nella sezione inferiore (Tav. VIII) della stessa faccia, si può vedere una scena della vendemmia e della spremitura dell'uva. Nel mezzo si trovano due barili o anfore sotto una vasca, nella quale tre uomini pigiano l'uva; la persona sinistra coglie nello stesso tempo qualche grappolo d'uva. Ai due lati si trova una pergola, sotto la quale si vede una persona che sta salendo una scala per cogliere uva.

Nella parte superiore destra (Tav. IX) e davanti al trionfatore è stato rappresentato il cielo, indicato dalla zona zodiacale nella quale si vede un carro rivolto verso sinistra. Questa *biga* è tirata da due pantere. Parzialmente distrutta è la figura del guidatore, vestito con mantello svolazzante e una sorta di berretto; egli tiene in mano le briglie e la frusta. Dietro il carro si vede la parte superiore del corpo di un uomo che si avvicina e vuol salire; egli porta un *pileus* e un mantello svolazzante. I segni zodiacali sono, per quanto si può osservare dall'alto al basso: capricorno — gemelli — ariete — /perduto/ — leone — toro — libra — cancer — pesci.

CAPITOLO III

DATAZIONE DEL VASO

Già dalla descrizione del vaso, è diventato chiaro che il nuovo esemplare, rinvenuto nella necropoli romana di Salò, è, almeno per la parte iconografica, completamente unico al mondo. Il vaso fu trovato il 12 settembre 1972 ed era posto esternamente a una tomba (fig. 2, n. 111) cappuccina, appoggiato all'embrice di copertura di SW, rotto in quattro frammenti più grandi ed altri minori. Le fratture di questo vaso di terra sigillata chiara si presentavano antiche. (Fig. 11).

Il luogo di ritrovamento si chiama „Lugone", un podere posto a SW del centro abitato di Salò, sulla destra della stradale per Campoverde. Attualmente, esso è di proprietà della Parrocchia di S. Maria Annunziata, che l'ha avuto in donazione dalla famiglia Caldirola-Valdini.

Le prime testimonianze romane restituite da questo terreno datano agli anni 1927-1930, allorquando i contadini che lo lavoravano trovarono, nel compiere scassi per le viti, alcune sepolture provviste di corredi. Dopo una breve parentesi di ricerche fatte eseguire dai proprietari — ricerche poi sospese per ordine della Soprintendenza di Padova, allora competente per territorio — il terreno non ebbe più occasione di far parlare di sè fino al 1958. In quell'anno, il Gruppo Grotte Gavardo ottenne dalla Soprintendenza di Milano, previo benestare dei proprietari, l'autorizzazione a riprendere le ricerche nella zona; queste, limitate da principio ad alcuni sporadici saggi nel settore indicato dai contadini — saggi che portarono al rinvenimento di una nuova tomba „cappuccina" intatta — furono seguite quattro anni dopo, dal gennaio al maggio 1962, da una campagna sistematica di scavo, la quale fruttò l'acquisizione di ben sessantasei tombe, databili fra il I e il IV secolo d.C. Questi scavi del 1962 furono ripresi durante l'estate del 1972, precisamente dal 18 giugno al 21 settembre, dal Gruppo Grotte Gavardo, lavorando per conto della Soprintendenza alle Antichità della Lombardia e in collaborazione con il Comune di Salò.

Le quarantasette tombe portate alla luce durante questa campagna [1]

---

[1] Ripeto qui le conclusioni di Piero Simoni in *Annali del Museo di Gavardo* 10, 1972, 116. Dopo le ricerche 1973-74 e 1975 le tombe hanno raggiunto la quota di 179!

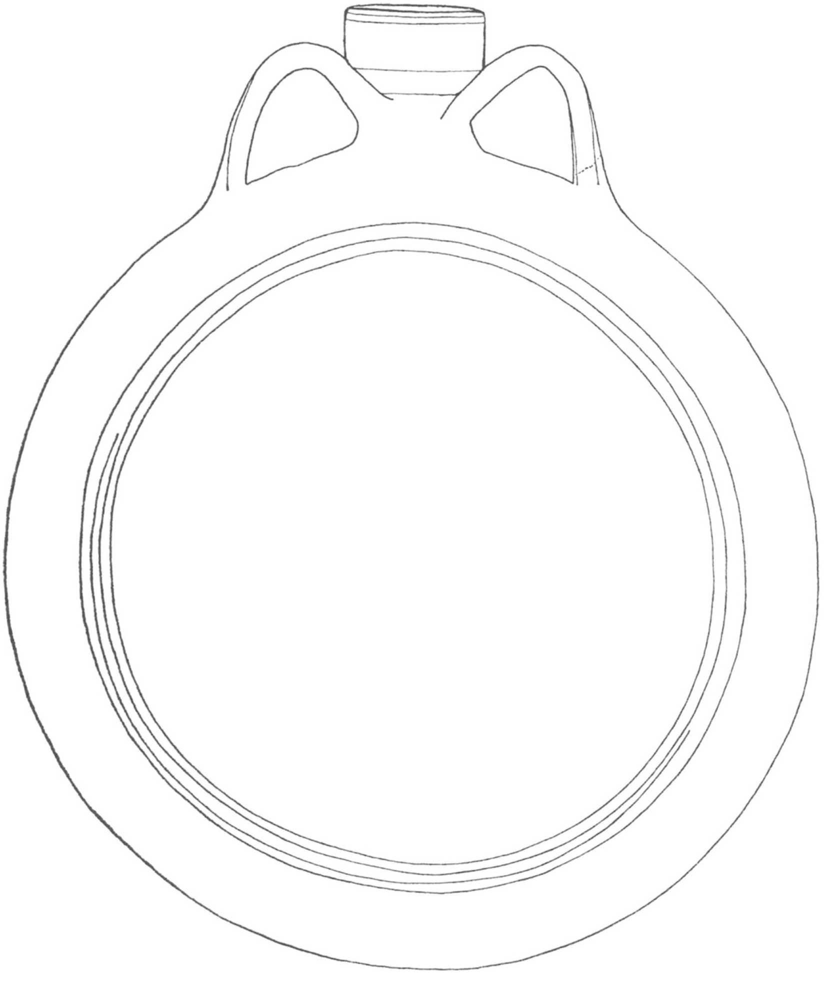


Fig. 11. Vaso-borraccia, tomba n. 111.

— ventotto „cappuccine", dieci „a pozzetto" e nove a inumazione — aggiunte alle sessantasei già scoperte durante lo scavo del 1962, portano a un totale di centotredici il numero complessivo delle sepolture finora individuate nella zona del „Lugone" di Salò. Come si può facilmente vedere, si tratta di una cifra non trascurabile, e che getta una luce di particolare importanza su questo lembo di terra gardesana. E se al tempo delle prime ricerche s'era potuta fare strada l'ipotesi che il nucleo cimiteriale sino ad allora indagato potesse anche essere considerato come una necropoli privata, oggi, alla luce dei dati offerti dal secondo scavo, questa supposizione non è più da ritenersi valida. Saremmo cioè di fronte a un vero cimitero pubblico, forse al cimitero stesso dell'antica *Salodium,* che — in epoca romana — con molta probabilità si doveva estendere proprio in questa zona. [2]

Il vaso-borraccia (diametro 0.265; diametro della parte figurata 0.21; altezza del collo 0.045; diametro della bocca 0.038; altezza delle anse 0.047; spessore massimo del vaso nel punto di maggior espansione 0.06) fu posto esternamente alla tomba n. 111 già nell'antichità e fu poi rotto. Ma non risulta, dalle condizioni del ritrovamento, che il vaso realmente faccia parte della tomba stessa e dunque appartenga alla medesima epoca. Il vaso era appoggiato all'embrice di copertura; la tomba dunque era già stata coperta e chiusa; ma è ben possibile che un membro della famiglia, oppure un amico arrivato troppo tardi ai funerali, abbia depositato il vaso sopra la tomba. Il vaso deve essersi rotto poco dopo la offerta dolorosa, altrimenti è difficilmente comprensibile come non sia stato mai portato via e rubato.

Il corredo della tomba n. 111 contiene alcuni oggetti che sono databili al secondo secolo. Il medio bronzo è di P. Elio Nerva Traiano Adriano imperatore; [3] la lucerna n. 2 con la firma di *Optatus* e la lucerna n. 3 senza dubbio di una stessa fabbrica nord-italica, appartengono all'inizio del secondo secolo; [4] la forma della „lagena" di vetro ricorre nel primo e nel secondo secolo.[5] Il nome Esione in forma greca, il quale ricorre sul nostro vaso invece del normale Hesione, non dice però niente sulla datazione, perchè la lettera *h* all'inizio di una parola è spesso omessa. La datazione della tomba n. 111 al periodo adrianeo e al secondo secolo d.C. dà dunque per il nostro vaso soltanto un importante *terminus post quem* per la deposizione del vaso sul sepolcro.

---

[2] „Salodium" non ricorre sulla carta peutingeriana (K. Miller, *Die Peutingerische Tafel,* Stuttgart 1962) e deve essere medievale.

[3] Sembrava illeggibile (*Annali del Museo di Gavardo* 10, 1972, 104 n. 6), ma almeno il diritto della moneta è identificato, il rovescio è ancora ricoperto da una tenace incrostazione calcarea. Così mi scrive l'amico Piero Simoni (17.VII. 1975).

[4] Ambedue le lucerne appartengono al un tipo caratteristico (Loeschcke, Typus X) con un canale largo. Questo tipo non ricorre ancora a Vindonissa, dove il castrum è datato verso il 100 d.C. (*cf.* S. Loeschcke, *Lampen aus Vindonissa,* Zürich 1919, 255 (67) ss.); ma è noto (anche col bollo di OPTATVS) nel sepolcreto di Faimingen, il quale è stato incominciato invece verso il 100 d.C. (Fr. Drexel, *Das Kastell Faimingen* (ORL, Lieferung XXXV, 66c), Heidelberg 1911, 101 ss. con Tav. VII no 40). Ringrazio il Dott. J. J. V. M. Derksen dell'Istituto archeologico dell'Università Statale di Utrecht per questa notizia importante; alla Signora Franca Derksen-Janssens porgo i più cordiali ringraziamenti per l'esecuzione dei disegni in questo libro.

Il vaso di Salò è molto prezioso, in quanto, come materiale di comparazione, esistevano sinora soltanto pochi altri esemplari, che tuttavia recano rappresentazioni diverse. Un esemplare (altezza cm 17,5) si è conservato intero e fu chiamato „vaso Sallier" dal nome del suo primo proprietario; del secondo esemplare restano solo due frammenti che vennero trovati a Vichy. Il „vaso Sallier" si trova attualmente nel Museo delle Antichità nazionali a Saint Germain-en-Laye (Inv. 9684) e venne probabilmente scoperto nella Valle del Rodano.[6] Il suo impasto è poco cotto e leggero, il colore è rosso. Hugues Vertet[7] dice di esso che il rilievo non è di qualità molto buona: „il est vraisemblablement ou sorti d'un moule ancien, ou surmolé sur un original plus beau". Le due facce di esso sono decorate con le rappresentazioni della lotta tra Marsia e Apollo (lato A) e la gara tra Ercole e Dioniso (lato B). Ambedue le scene sono state nitidamente stampate sotto la bocca e le due anse del vaso.

LATO A (Tav. X)

Le persone centrali sono Apollo seduto (destra) e Marsia (sinistra), ma tra questi due si trova un alto podio o monte, sul quale sono sedute tre Muse nude; solo quella a sinistra porta un mantello che copre il suo ventre, mentre essa protende la mano destra verso Marsia. Al di sotto di questo podio, e sotto la mano destra stesa di Apollo, stanno due amorini alati che portano uno scudo. Marsia, anch'esso nudo, suona il doppio flauto (*tibia*), che egli tiene con le mani in alto, in direzione delle tre Muse. Dietro di lui, ma più piccola, sta Atena vestita con la corazza e il „Gorgoneion" sul petto, che porta un elmo provvisto di pennacchio; essa tiene nella mano destra una lancia. Sull'orlo del disco, poi, seguono dall'alto al basso tre persone: una persona nuda, con la mano sinistra alzata ma senza alcun attributo, è forse il satiro Olimpo; sotto di lui, e dietro ad Atena, sta una donna vestita con tunica, la quale sembra porti una corona sul capo (Venere?); la terza persona giace a terra e appoggia il gomito su di un timpano: è vestita con una lunga tunica e porta un diadema (Cibele).

---

[5] La Dottoressa Ina Isings dell' Istituto archeologico dell'Università statale di Utrecht e specialista nello studio dei vetri antichi data: II secolo, eventualmente fine del I secolo in Alta Italia. Non vi sono paralleli per questo vaso interessante di Salò.

[6] Déchelette, 307 s.: „après M. Froehner (*Musées de France*, 12 ss. e Pl. III), tout porte à croire qu'il vient du midi de la France."

[7] Vertet in *Gallia* 27, 1969, 109 s. con fig. 9.

Di fronte a Marsia si vede Apollo seduto di profilo; solo la parte inferiore del suo corpo è coperta da un mantello, e attorno alla sua testa c'è un nimbo. Il dio guarda verso il suo avversario, tiene nella mano sinistra la cetra e nell'altra mano, protesa, il plettro. La Musa al centro, invece, protende la mano sinistra verso il nimbo di Apollo. Secondo la legge della simmetria, anche dietro ad Apollo si trovano tre persone: in alto sta una donna vestita di tunica, che tende due frecce(?) con la destra alzata (Artemide); segue poi Hermes-Mercurio, coperto solo parzialmente dal mantello, che tiene nella destra il *caduceo* e porta sulla testa il *petasus;* sotto Mercurio sta una donna seduta, vestita di tunica con cintura, che fa riposare la mano sinistra sul grembo e tiene la destra sotto il mento (Giunone?). Tra Cibele e Giunone si legge su una *tabula*: PALLADOS EN STVDIO DIDI/CISTI MARSYAS CANTV DV/MQVE TIBI TITVLVM QVAE/RIS MALA POENA REMAS

LATO B (Tav. XI)

Illustra la gara nel bere fra Ercole (sinistra) e Dioniso (destra), in presenza di Arianna. Lo sfondo è formato da un largo pezzo di stoffa attaccato al muro. Dioniso e Arianna si trovano su un *kline,* mentre Ercole — nella nudità tipica dell'eroe — sta a sinistra con una grande coppa nella sinistra. Arianna è al centro, in posizione estatica, con le mani protese in avanti, e dal suo braccio destro alzato pende un mantello. Dioniso, a sua volta, giace sdraiato sopra il *kline,* con la parte inferiore del corpo coperta dal mantello che si intravede parzialmente anche sul braccio sinistro; la sua mano sinistra è appoggiata al letto, mentre la destra alzata regge un grande cântharo rovesciato. I capelli del dio sono ornati da una corona di grappoli d'uva. Davanti al *kline* sta un tripode, sopra il quale, nel mezzo, sta un alto vaso con l'ansa rivolta verso sinistra; a destra è visibile un *simpulum* e a sinistra una coppa; sotto la tavola giace in terra la mazza di Ercole. Sopra un nastro, presso la gamba destra dell'eroe, si legge: APOLLINAR(is) CERA.

Dietro la figura di Ercole sta una donna alta, vestita di tunica, che tiene nella sinistra un timpano (Menade); dietro di lei, e un po' più in basso, sta un satiro nudo, anch'esso rivolto verso destra; ai piedi di quest'ultimo, c'è una scimmia seduta che suona il *syrinx*; segue infine una pantera che corre verso sinistra.

Dietro Dioniso, e a destra del tripode, sta un piccolo Pan, il quale tiene in mano un *thyrso*; sopra di lui sta un satiro con la mano destra alzata.

Nella parte superiore e sopra il velo si trovano, da sinistra a destra: un *syrinx*, un *pedum*, due cimbali, due flauti (?) incrociati e un otre sopra la mano del satiro.

Del vaso trovato a Vichy [8] sono conservati soltanto due frammenti di una faccia (Tav. XII). Uno rappresenta la lotta, presso le navi greche, tra Aiace ed Ettore; l'ultimo, però, è andato perduto, ma tuttavia doveva raffigurare il centro del disco, come possiamo dedurre da una stampa su una *applique* trovata a Lione. A sinistra sta l'eroe Deiphobos, vestito di corazza ed elmo, reggente con ambedue le mani una fiaccola accesa; davanti alla sua gamba destra e fra le mani si legge: DEIPHOB/VS. Presso la sua gamba sinistra giace uno scudo. In mezzo alle due gambe di Deifobo si intravede una terza gamba, appartenente a un guerriero, vestito anch'egli di tunica e corazza e coperto parzialmente dallo scudo: di esso è andata perduta la testa con l'elmo. Deifobo guarda indietro verso Ettore, di cui si è conservata la mano destra stesa sulla testa del suo compagno, davanti alla fiaccola; sopra questa mano sono raffigurati, nel campo, due ramoscelli con foglie. Il secondo frammento (destro) mostra Aiace nudo e visto dalla parte del dorso: l'eroe greco doveva stare con i piedi su una nave (parte perduta), e tiene lo scudo nella mano sinistra e una lancia nell'altra mano (perduta); anche la testa è andata perduta. Dietro a lui e fra le sue gambe si trovano tre piccoli guerrieri con scudi, elmi e corazze.

---

[8] Déchelette, 198-200, no 23; Vertet in *Gallia* 27, 1969, 115 con fig. 10a; 8d. Il materiale è terracotta bianca.

Nel 1963 un'altra faccia di un vaso-borraccia fu trovata nelle fabbriche di Lezoux, e questa viene datata da H. Vertet al periodo traianeo.[9] Vari frammenti di terra sigillata grigia con vernice nera sono stati ricomposti (Tav. XIII) e formano insieme la rappresentazione del giudizio di Apollo e la punizione di Marsyas. Quest'ultimo, completamente nudo e con le mani alzate e vinte, è tirato su con una corda ai rami di un pino da uno degli uomini. Solo la parte inferiore di ambedue le figure è conservata. A sinistra si trova lo „Scita", lo schiavo inginocchiato che sta preparando i suoi strumenti terribili. A destra di Marsyas, il discepolo Olympo, soltanto coperto di un piccolo mantello svolazzante, si avvicina umilmente verso Apollo. Il dio è seduto sul trono e ha messo il braccio sinistro sulla cetra, mentre ripiega il braccio destro. Apollo porta la corona laureata ed è vestito con un mantello, che copre soltanto la parte inferiore del suo corpo. Sul fondo si vede una donna alata, anche lei vestita con un mantello che le lascia scoperta una gran parte del corpo. La testa di questa Vittoria è andata perduta, ma sembra che ella nella mano sinistra tenesse uno scettro.

Sotto questa scena si trovano due altre Vittorie alate, le quali sopportano uno scudo col nome SVRILLVS; almeno, questa è la spiegazione più probabile.

J. Déchelette[10] ha una volta supposto che tutti questi vasi, che i francesi chiamano „gourdes", in origine sarebbero stati derivati da un tipo proveniente dall'Italia meridionale. Il Déchelette vuol attribuire il „vaso Sallier" all'inizio del terzo secolo d.C.; altri esempi, che lui ha visto nei Musei di Napoli e di Catania (coll. Biscari) sarebbero di una data anteriore. Altri esemplari, ma non decorati, a corpo lenticolare, con una sola o con due anse e orlo espanso, sono menzionati da Nino Lamboglia[11] a Ventimiglia, ad Ampurias e in altre località.

---

[9] Vertet in *Gallia* 27, 1969, 113; 115 con fig. 1a; Vertet in *Gallia* 30, 1972, 240 con fig. 4.

[10] Déchelette, 308 n. 2. Riferisce anche di un vaso con la scena di Glauco e Scylla: *Monumenti inediti* III, Paris 1843, Tav. 52 (*cf.* E. Vinet in *Ann. Ist.* 15, 1843, 196). Il pezzo n. 1196 in G. Libertini, *Il Museo Biscari,* Milano-Roma 1930, Tav. CXVIII non appartiene però alla classe dei vasi-borraccia.

[11] N. Lamboglia, *Nuove osservazioni sulla terra sigillata chiara* in *Rivista di Studi Liguri* 24, 1958 „forma 13". Riproduce il disegno di un esemplare degli antichi scavi di Pollenzo nel Museo Civico di Cuneo; un esemplare ad una sola ansa e proveniente dai vecchi scavi di Trinquetaille (Arles) si trova a Marsiglia, Musée Borély, Inv. 3209. Si veda anche *infra* p. 70 n. 208.

Questo tipo, più piccolo del vaso di Salò, si trova a Ventimiglia in terra sigillata chiara, e deve essere datato ai primi secoli d.C. Non è dunque necessaria per niente la derivazione dal prototipo italiano-meridionale, dato che esemplari sono stati trovati ugualmente nella Gallia meridionale ed in Spagna.[12]

Recentemente Günter Grimm[13] ha pubblicato un vaso-borraccia, anch'esso con due anse e quasi della stessa altezza (alto 0.305) del vaso di Salò (alto 0.31), di ignota provenienza (Tav. XIV). Questo vaso proviene senza dubbio dall'Egitto, perchè fu conservato lungo tempo in una collezione privata al Cairo prima di essere trasportato nella collezione nazionale. L'esemplare è di terracotta bruno-rossa e viene datato al quarto secolo. Una delle anse è andata perduta quasi completamente.

LATO A (Tav. XIV)

La rappresentazione è circondata da circoli formati da perle, da due linee e da rametti. La scena si svolge sotto le arcate di una sorta di anfiteatro. Sotto le arcate inferiore e superiore si vedono:

1) un uomo danzante, il quale con la mano sinistra alzata brandisce un mantello;
2) una donna danzante, la quale tiene nacchere nelle mani; la mano destra è alzata;
3) un uomo stante coi piedi incrociati suona un piccolo flauto che tiene nella mano sinistra; nella mano destra tiene un flauto più lungo. Sotto le arcate inferiore e superiore si vede nel mezzo una donna danzante e rivolta verso destra; sotto le due arcate laterali, e anche in quelle inferiori dell'arcata mediana, si trovano due busti, con un berretto alto sopra la testa.

LATO B (Tav. XV), non pubblicato.

Capricorni sotto arcate stilizzate.

Günter Grimm[14] pubblica ancora un secondo esemplare sinora sconosciuto, anche quello del quarto secolo. Questo vaso-borraccia, del quale le due anse ed il collo sono perduti, proviene dal Fayum; è alto 0.25 e fatto di terracotta rosso-chiara. Ne diamo qui la prima descrizione:

---

[12] Ampurias: secondo N. Lamboglia, *l.c.*, ma nessun esempio in M. Almagro, *Las Necrópolis de Ampurias* I-II, Barcelona 1953-1956.

[13] Grimm-Johannes, 28 no 77 con Tav. 118; *cf.* R. Pagenstecher in *Expedition E. v. Sieglin* II (3), 1913, 205 s. con Tav. 30, 1. Kairo, Inv. J. E. 54502.

[14] Grimm-Johannes, 28 no 76 con Tav. 116-117. Kairo, Inv. J.E. 89081.

LATO A (Tav. XVI)

Le rappresentazioni sono circondate da tre circoli (una sola linea, rametti e perle). Nel centro si trova una rosetta e nella parte superiore del disco vi sono quattro colonne e tre archi. Questi archi non poggiano però sulle colonne e l'arcata mediana è più grande delle due laterali. Ad ogni lato dell'arco maggiore vola un uccello, forse una colomba. Sotto gli archi si vedono tre maschere ovali e simili fra loro, probabilmente femminili, le quali portano sulla testa una larga e strana copertura di capelli o di piume. Sotto queste maschere tragiche vi sono oggetti difficilmente identificabili, ma che rassomigliano agli uccelli seduti. Sopra le maschere laterali, ed ai lati della testa mediana, vi sono dei rametti. Nella parte inferiore del disco, e accanto alla rosetta, vi sono due foglie di felce e poi due rametti. Seguono, da sinistra a destra:

1) gallo e foglia di felce;
2) danzatrice con nacchere nelle mani;
3) due uomini in movimento ritmico, che indossano la tunica e un *pileus*;
4) due figure irsute (Pan) che suonano il *syrinx*;
5) gallo e foglia di felce.

LATO B (Tav. XVII)

Nel mezzo si trova una grande vite piena di foglie e di grappoli d'uva. Accanto e sopra la vite vi sono in totale cinque stelle e due calici. Sotto i rami, due uomini che stanno accovacciati, fanno la raccolta dei grappoli; davanti a quello di sinistra si vede una foglia di felce. Sotto la vite: nel mezzo, una gallina, e davanti a essa foglie a forma di calice; a sinistra vi è un coniglio e davanti a lui una corona; a destra vi è un agnello e davanti a lui una ruota solare. Attorno al disco vi sono tre circoli come sul lato A.

Nonostante che i due vasi del Museo del Cairo, per quanto riguarda la loro grandezza, si avvicinino più degli altri esemplari al vaso di Salò, la loro composizione artistica è completamente diversa. Il soggetto è, come spesso sui vasi di questo genere, dionisiaco, ma sugli esemplari dell'Egitto, dove i piccoli vasi-borraccia diventeranno usuali come i c.d. „Pilgervasen" o „vasi di Menas", le figure sono composte sciolte e l'artista lascia abbastanza spazio tra di esse. Le persone sui vasi gallici e sul vaso di Salò formano insieme una composizione mitologica, certamente spesso influenzata dalla grande arte figurativa ellenistico-romana. Vuol dire che il vaso di Salò è strettamente connesso con le creazioni artistiche della Gallia meridionale e specialmente con la valle del Rodano e le città di Lione e di Vienna. Hugues Vertet [15] ha diviso questi vasi gallici in due gruppi: il tipo 63, al quale appartiene il „vaso Sallier", coi lati gonfiati, e il tipo 63a coi fianchi diritti, al quale appartengono i vasi di Lezoux e di Salò. Per precisare di più la datazione, la tecnica e le fabbriche dei vasi-borraccia, il Vertet ha inoltre paragonato le figure e le scene diverse del repertorio mitografico ed iconografico coi più noti medaglioni „d'applique", [16] con le lucerne decorate e con la terra sigillata.

Prendiamo in considerazione i vari frammenti ricomposti del vaso-borraccia di Lezoux con la scena della punizione di Marsyas. Il tema era molto popolare e non ricorre soltanto sui sarcofagi, dove prende un significato simbolico e funerario, [17] ma anche sui prodotti ceramici. [18] La stessa scena di Apollo e Marsyas sul vaso-borraccia di Lezoux si ritrova su un medaglione che appartiene alla scuola di Felix a Lione. Però, il vaso di Lezoux porta probabilmente il nome di Surillus; [19] questo ceramista ha dunque ricevuto in un modo o nell'altro una forma originale da parte di Felix. Surillus è ben noto dai bolli sulle lucerne di Lezoux [20] e può essere che egli abbia lavorato prima a Lione. Felix, d'altra parte, finora è noto per aver lavorato alla fine del primo e all'inizio del secondo secolo, cioè nel periodo traianeo-adrianeo. Il vaso di Lezoux deve essere pressappoco della stessa epoca.

Per il vaso di Vichy il Vertet suggerisce [21] anche un modello proveniente della stessa officina di Lione, e lo attribuisce allo stesso periodo traianeo.

---

[15] *Gallia* 30, 1972, 244: „les flancs bombés"; „à parois plates".

[16] Nei due articoli già più volte citati in *Gallia* 1969 e 1972; *cf.* A. Alföldi, *Tonmodel und Reliefmedaillons aus den Donauländern* (Laureae Aquincenses Kuzsinsky, I; Dissertationes Pannonicae, II, 10), Budapest 1938, 312-341; *Folia Archaeologica* 5, 1945, 66-73; P. Wuilleumier-A. Audin, *Les médaillons d'applique*, Paris 1952.

[17] C. Robert, *Ant. Sark. Rel.* III (2), 249-263; Fr. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, 303 ss.

[18] *Gallia* 30, 1972, 235 ss.

[19] Questa supposizione (*Gallia* 1969, 101) mi sembra più probabile che non la lettura Marsyas (*Gallia* 1972, 238).

[20] Oswald-Pryce, *Index of Potters Stamps* s.v.

[21] *Gallia* 27, 1969, 114-115; *Gallia* 30, 1972, 245; *cf.* Wuilleumier-Audin, 61 no 80.

Rimane il „vaso Sallier", il quale porta il bollo *Apollinar(is) cera.*[22] Il Vertet[23] non osa identificare questo artista col noto ceramista e produttore delle appliques, ma avvicina d'altro lato questo vaso alla serie dei vasi-borraccia della Gallia. Le due facce rappresentano le scene mitologiche della rivalità di Marsyas con Apollo e di Apollo con Ercole, tutte le tre persone ben note dei vasi-borraccia e dei medaglioni. Il nome „Apollinaris" sembra ricorrere su un medaglione, adesso perduto, con la scena di Ulisse nella lotta con Scilla.[24] Ma questo medaglione, sinora, non è ancora databile e l'unica datazione del vaso Sallier non è quella dell'inizio del terzo secolo, come proponeva il Déchelette, ma quella del secondo secolo, come concludevano già il Wuilleumier e l'Audin.[25] Sinora il medaglione si cerca di datarlo viceversa accanto al vaso.

Abbiamo visto che il vaso di Salò è più grande degli altri esemplari. Il Vertet[26] ha giustamente osservato che „un médaillon plat peut servir pour un flane de gourde ou un oscillum, mais la plasticité de l'argile crue permet de le rendre concave comme un disque de lampe ou convexe pour l'appliquer sur la panse d'un vase. Ce passage d'une forme à l'autre est attesté par plusieurs exemples." Ma le misure del vaso di Salò non permettono questo passaggio; i due dischi, o medaglioni, devono essere stati manufatti appositamente per questo vaso magnifico. Inoltre non troviamo le due composizioni dell'uccisione di Laomedonte e del trionfo di Dioniso, come vedremo nel capitolo seguente, rappresentate identiche sugli altri monumenti. In questo senso il vaso di Salò è unico. Ma certamente esistono alcune rassomiglianze con i medaglioni d'applique, come il trionfo isiaco[27] col bollo *Felicis cera,* ossia con la figura di Ercole sui vasi Sallier e Salò si fanno comparare bene. Insomma, ragioni intrinseche ed esterne fanno credere che il nuovo vaso di Salò provenga anch'esso dalle officine del Rodano, e che la fine del primo o l'inizio del secondo secolo sia la data più verosimile della sua fattura.

[22] Sulla parola *cera* si veda: *Gallia* 27, 1969, 121-124.
[23] *Gallia* 1969, 113.
[24] Wuilleumier-Audin, 48 no 58.
[25] Idem, 15.
[26] Vertet in *Gallia* 1969, 113.
[27] Wuilleumier-Audin, 31 no 17; *Gallia* 30, 1972, 246 ss.

CAPITOLO IV

L'ICONOGRAFIA E IL SIMBOLISMO DEL VASO

Le due facce del vaso di Salò sono dedicate rispettivamente a Dioniso o Liber, e a Ercole. Queste due figure hanno un tratto comune: dopo una vita terrestre e gloriosa, sono state assunte ambedue nell'Olimpo. [1] Dobbiamo constatare subito che sul lato A c'è Ercole e l'uccisione del perfido Laomedonte che formano il soggetto principale della scena, e non la liberazione di Esione. Il lato B è suddiviso in tre parti distinte che mitologicamente seguono l'una dopo l'altra: l'uomo che fa la raccolta dell'uva, il dono del *Liber pater,* e il corteo trionfale di Dioniso che forma il centro del disco e che già allude alla sua ascesa *ad astra.* Il trionfo del dio sulla terra forma in questa composizione straordinaria la transizione al trionfo celeste di Dioniso stesso e dei suoi fedeli. Per comprendere meglio il grande valore di questa creazione artistica, dobbiamo renderci conto come il ceramista si è fatto ispirare non soltanto dall'arte ceramica gallica, ma ha saputo ascoltare le lezioni degli scultori e pittori, e nello stesso tempo la tradizione mitologica raccontata in prosa e poesia. L'originalità dell'artista consiste nel fatto che dalle sue lezioni ha saputo trarre una creazione per molti aspetti completamente nuova e, nel caso della scena di Laomedonte, sinora unica.

Cominciamo con le scene della *raccolta* e *pigiatura dell'uva* (Tav. VIII). Queste due scene sono qui riunite, ma spesso ricorrono anche a parte. E questo non soltanto nell'arte decorativa romana, ma già in Egitto, dove la viticoltura e specialmente la vendemmia hanno influenzato i pittori delle tombe. Così sul muro di fondo della tomba n. 155 dell'araldo Antef, in Thebe, la vendemmia e la pigiatura sono rappresentate tutte e due. [2] In una botte stanno quattro uomini pigiando l'uva, un altro riempie le anfore. Ma non dobbiamo dimenticare che questo atto della vendemmia e la susseguente pigiatura dell'uva sono posti sotto la sorveglianza e la tutela della dea Ernūtet, la quale, come indicano i geroglifi, è stata invocata nella tomba n. 261 dal sacerdote Kha^{c}emwēse, e datata probabilmente tra il 1475-1448; la dea Ernūtet, „Lady of good Fortune" ossia „Lady of prosperity", è presente, quando sei uomini stanno premendo coi piedi l'uva.[3] Per tenersi in equilibrio gli uomini tengono forte le corde attaccate ad un palo sopra le loro teste. A sinistra di questa scena si vede la dea serpente Ernūtet, davanti alla quale un servitore fa un sacrificio. Sopra queste pitture se ne trova una seconda, con pergole, dove vengono raccolti i grappoli. La combinazione della raccolta con la pigiatura si ritrova di nuovo nella tomba di Paheri a El Kab,[4] che viene datata verso il 1445 (Fig. 12). Questa volta la vendemmia è fatta da uomini e donne, mentre il lavoro della pigiatura è affidato ai soli uomini. Un altro bellissimo esempio lo dà la tomba n. 52 di Nakht, ispettore dei granai reali,[5] datata tra il 1420-1411 (Tav. XVIII). Di nuovo, tutto il lavoro nelle vigne del Delta è raccontato dal pittore. In due altre tombe tebane, ancora, il lavoro nella vigna è posto sotto „La padrona della vendemmia", la dea Ernūtet. Nella tomba n. 49 di Nefer-Hotep, profeta di Amon, i noti sei uomini nella vasca con l'uva raccolta sono combinati col sacrificio alla dea nel suo tempio.[6]

---

[1] Horatius, *Carm.* III, 3, 9-15.

[2] T. Säve-Söderbergh, *Four Eighteenth Dynasty Tombs* (*Private Tombs at Thebes* I), Oxford 1957, 17, Pl. XIV, C; Pl. XV. Ringrazio la Signora G. J. F. Kater-Sibbes che mi ha facilitato molto queste ricerche.

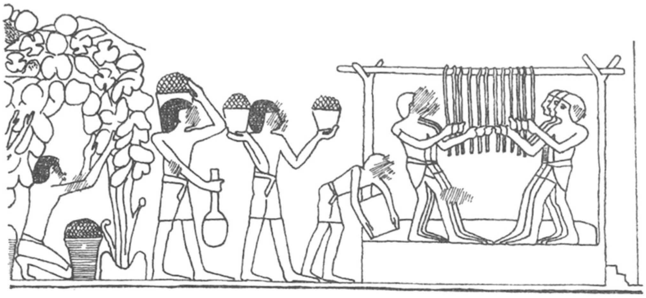


Fig. 12. Pittura nella Tomba di Paheri.

---

[3] *JEA* 3, 1916, Pl. XIV destra; Nina M. Davies - A. H. Gardiner, *Ancient Egyptian Paintings* III, Chicago 1936, 60, Pl. XXVIII; A. Mekhitarian, *La peinture égyptienne*, Genève-Paris-New York 1954, Pl. sulla p. 19.

[4] J. J. Tylor - F. Ll. Griffith, *The Tomb of Paheri at El Kab* (The Egypt Exploration Funds Memoir 11), London 1894, 17, Pl. IV.

[5] J. Capart, *Thèbes*, Bruxelles 1925, 291 fig. 208; G. Farina, *La pittura egiziana*, Milano 1929, Tav. CIII; Nina M. Davies-A. H. Gardiner, III, 96 con Pl. XLVIII; Mekhitarian, 68.

[6] Datata tra la fine della 18a ed il principio della 19a dinastia: N. de Garies Davies, *The Tomb of Nefer-Hotep at Thebes* (The Metropolitan Museum of Art I), New York 1933, 37, Pl. XLVIII.

L'altra tomba n. 90 del funzionario Nebamum, datata alla fine del 15° secolo, rappresenta la raccolta e la pigiatura,[7] ma è assai notevole che sul tubo, dal quale esce fuori il liquore fresco, si trovi una figura della dea. Un uomo intinge un bicchiere nel liquore e prega: „For *Ka*, o Ernūtet! Give food and plenty."

Questa escursione in Egitto era necessaria solamente per dimostrare che in Gallia abbiamo le stesse concezioni antichissime, fatta eccezione per una differenza: che nel mondo ellenistico-romano la dea Ernūtet, ossia Rēnen-utet, è stata sostituita da Dioniso-Liber. La vendemmia dell'uva può aver luogo soltanto, perchè la viticoltura è un dono divino e questa concezione doveva rimanere anche durante il Cristianesimo fino al giorno d'oggi. Sul vaso di Salò gli uomini che fanno la pigiatura coi piedi sono tre, ed in luogo di tenersi in equilibrio alle corde si abbracciano in un modo molto più semplice e primitivo. Nelle rappresentazioni sui sarcofagi e nelle pitture spesso si fa la raccolta sotto la pergola con una scala, mentre gli Egiziani la fanno semplicemente stando in piedi. È strano, che sui medaglioni d'applique non troviamo una sola rappresentazione di questo genere, benchè la Francia già nell'antichità fosse celebre per i suoi vini pregevoli.[8] Questo non vuol dire che le officine ceramiche abbiano completamente trascurato il tema. Lo troviamo nella officina di Saturninus e di Satto,[9] sulle sponde della Mosella, conosciute per i loro vini.[10] Qui troviamo la scena della raccolta, ma non quella degli uomini nella vasca. Sembra, in generale, che la grande scena dell'operazione vinaria sia riservata ai mosaici, ai rilievi, specialmente quelli sepolcrali, e alle pitture. Su un rilievo del Museo archeologico di Venezia[11] stanno in una vasca, mentre un terzo porge i grappoli. Per tenere l'equilibrio, i due operai si tengono per mano ed usano un bastone di sostegno. Pieno di simbolismo funerario è il sarcofago del Pullius Peregrinus [12] nel Museo Torlonia. Sul lato frontale sono rappresentati un uomo come settimo sapiente ed una donna come nona Musa; nelle due pareti laterali si trovano scene del „Keltern". Tre uomini stanno nella vasca piena di grappoli d'uva; tengono un bastone (*pedum*); l'uomo in mezzo fa un gesto comico. Il coperchio del sarcofago è decorato con maschere sugli angoli e con il bellissimo motivo di due pavoni accanto a un vaso pieno d'uva, dal quale gli uccelli mangiano. Un altro sarcofago [13] combina le scene del cogliere e del pigiare l'uva (Tav. XIX), come sul vaso di Salò. Spesso sono proprio dei ragazzi incaricati [14] per il lavoro nella vigna; perciò le due figure che sul vaso di Salò salgono la scala, sono più piccole delle altre tre che pigiano l'uva. Per questa stessa ragione si vedono tante volte, come a Pompei, [15] piccoli Eroti o Cupidi che colgono la frutta, l'uva o le olive. Un bell'esempio è la pittura nella Cripta di S. Gennaro del Cimitero di Pretestato, [16] dove un ragazzo sale una scaletta per cogliere le olive (Tav. XX).

---

[7] N. de Garies Davies, *The Tombs of Two Officials of Thutmosis the Fourth* (The Theban Tombs Series III), London 1923, 30, Pl. XXX; G. Farina, *La pittura egiziana*, Milano 1929, Tav. CXV; A. Mekhitarian, *La peinture égyptienne*, Genève 1954, 108; *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 31, 1973, Pl. 10.

[8] In generale: K. D. White, *Roman Farming*, London 1970, 229-246.

[9] M. Lutz in *Gallia* (Suppl. XXII), 1970, fig. 307-337 con Pls I-II. Datazione: Domiziano-Marco Aurelio. Un altro esempio in G. H. Chase, *Catalogue of Arretine Pottery*, Cambridge (Mass.) 1916, 15 ss, numero 21 e Pl. IX.

[10] Ausonius, *Mosella*, 189 ss.

[11] B. Forlati-Tamaro, *Il Museo Archeologico di Venezia*, Roma 1953, 27, XIV, 1; White, fig. 60. Datazione: secondo secolo d.C.

I proprietari dei *latifundia* fanno rappresentare la vita agreste nelle loro *villae rusticae* e naturalmente non mancano le scene della vigna. [17] Le diverse scene mostrano l'amore per le attività varie dell'agricoltore. Ma con un altro contesto le stesse scene, e soprattutto quelle della viticoltura, subito diventano simboliche. Allora fanno un'allusione alla vita celeste. Così sulla volta dell'ambulacro nel Mausoleo di Santa Costanza [18] il mosaico è tutto pieno di tralci di vite, sui quali si trovano uccelli e bambini che fanno la raccolta (Tav. XXI). Come sul sarcofago di Parigi, il carro tirato da due buoi è combinato con la scena della pigiatura. Tre giovanotti tengono nelle mani un bastone curvo o *pedum,* e cercano come funamboli di tenere l'equilibrio. Stanno in una vasca lunga, sotto la quale, come sul vaso di Salò, sono poste le olle. Come si vedeva già in Egitto, anche adesso a Roma è rimasta in uso la casetta speciale con tetto per proteggere questi „ballerini" dai raggi del sole. Tutta la composizione del mosaico è immediatamente connessa con quella sul sarcofago cristiano del Laterano, [19] ugualmente del quarto secolo, dove il Buon Pastore sta su una base, ornata con due sfingi alate, tutto circondato da amorini che fanno la vendemmia. Qui troviamo una persona sola che pigia l'uva e che sta in una vasca, sotto la quale vi sono due olle. Ma, ecco, che ritroviamo nel quinto secolo una rappresentazione nella quale vediamo i tre pigiatori nella vasca direttamente connessi con Dioniso stesso (Tav. XXII). Su un dittico di Sens, del quale il R. Delbrueck [20] suggerisce una data verso il 450 d.C., si vede sul recto dell'avorio Dioniso in una biga che sta attraversando il mare. Il dio è nudo, tiene nella mano destra un „cantharo" e nella mano sinistra un „thyrso", è sostenuto da un satiro che tiene nella mano sinistra un *lagobolon.* La biga è tirata da una coppia di centauri (uno femmina, l'altro maschio) che tengono fra loro un grande „cantharo." Sotto di loro si trovano, nelle onde del mare, tre Tritoni, due femmine ed un maschio, che si possono identificare con Oceano. Un delfino e un altro pesce nuotano. Nella parte superiore si trova Dioniso cavalcante un asino, preceduto da una divinità del vento che suona un tritone. Segue un altro giovanetto nudo con due ceste. Sopra Dioniso si riscontrano due carri, rispettivamente tirati da due buoi e da due somari. Il carro coi somari è accompagnato da un conduttore che tiene una frusta; il carro con i buoi trasporta una botte di vino. Più sopra ancora, sono rappresentati a destra due uomini che riempiono grandi canestri con grappoli d'uva; a sinistra tre uomini pigiano l'uva in una vasca, sotto la quale si trova una grande olla. Qui si vede, per la prima volta, che gli uomini, per tenere l'equilibrio, usano — come in Egitto — corde attaccate a un palo sopra la loro testa.

---

[12] M. Wegner, *Die Musensarkophage*, Berlin 1966, no. 133; Himmelmann-Wildschütz, *Typ. Unt.*, Taf. 18.

[13] J. Charbonneaux, *La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre*, Paris 1963, 243; Himmelmann-Wildschütz, *Typ. Unt.*, 10, Taf. 17.
Per queste scene sui sarcofagi: F. Matz in *Marburger Winckelmann Progr.* 1949, 19 ss.; per il simbolismo: H. G. Horn, *Mysteriensymbolik auf dem Kölner Dionysosmosaik*, Bonn 1972, 93-99.

[14] Columella, XI, 2.44: *puerilis una opera iugerum vineti pampinabit.*

[15] A. Mau, *Pompeii* (tr. F. W. Kelsey), New York-London 1907, 336 e fig. 168. Per il vino a Pompeii: R. Etienne, *La vie quotidienne à Pompéi*, Paris 1966, 149 ss.

[16] P. du Bourguet, *Art paléochrétien*, Amsterdam 1970, Tav. sulla pag. 59. Datazione: prima metà del terzo secolo. Sulla vite: C. Leonardi, *Ampelos*, Roma 1947.

[17] Tre uomini che pigiano l'uva in un mosaico di St. Romain-en-Gal (White, *Roman Farming*, fig. 59); un altro mosaico a Cherchel è datato alla fine del quarto secolo (J. Lassus in *Libyca* 7, 1959, 257-269). Su una pittura (inizio del secondo secolo), trovata in una casa a Colonia, si vedono Dioniso e due amorini cogliendo i grappoli d'uva. Uno degli amorini è salito su una scala (A. Linfert, *Römische Wandmalerei* in *Rom am Dom* (Schriftenreihe der archäologischen Gesellschaft Köln, 16), Köln 1970, 23-26 con Tav. 1; Inge Linfert-Reich, *Römisches Alltagsleben in Köln*, Köln 1975, fig. 17; A. Linfert, *Römische Wandmalerei der nordwestlichen Provinzen*, Köln 1975, fig. 16; A. Linfert in *Kölner Jb.* 13, 1972-73 [1975], 70 con fig. 1 e Taf. 18, 1).

---

[18] P. du Bourguet, *Art paléochrétien,* Tav. sulla p. 133. Datazione: prima metà del quarto secolo. *Cf.* H. Stern, *Les mosaïques de l'Eglise Sainte-Constance à Rome* in *Dumberton Oaks Papers* 12, 1958, 157-218.

[19] A. Grabar, *The Beginnings of Christian Art,* London 1967, Pls 286-288.

[20] Delbrueck, *Cons. Dipt.,* 232 ss. no. 61 (origine orientale); Wessel in *JdI* 63-64, 1948-1949, 156 ss. con fig. 14 (origine occidentale); Volbach, *Elfenbein,* 41 con Taf. 17 no 61 (circa 410).

L'avorio della biblioteca di Sens prova dunque che fino all'antichità tarda il tema del *trionfo di Dioniso* è rimasto popolare, ma, come la scena della vendemmia, più sui monumenti „ufficiali" che nell'arte minore. Perchè Dioniso quasi non appartiene al repertorio dei „Medaillons d'applique"! Quando l'artista del vaso di Salò ha creato il suo capolavoro, ha trovato a sua disposizione nell'arte ceramica soltanto una rappresentazione del carro dionisiaco e poi alcuni altri carri specialmente isiaci.[21] Vediamo dunque prima queste *tensae* sulla ceramica gallica, per studiare poi i carri trionfali come ricorrono soprattutto nell' arte romana in generale.

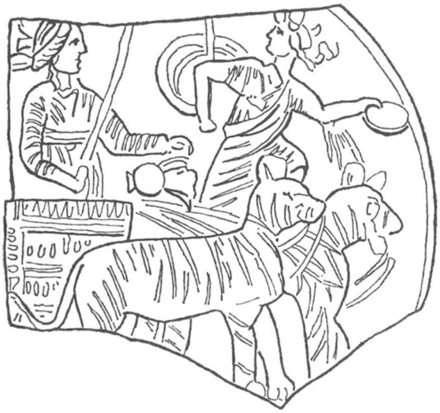
Nella bella raccolta dei medaglioni-applique di Wuilleumier-Audin[22] ricorre una sola raffigurazione di Dioniso sul carro trionfale (Fig. 13). Il frammento, trovato a Lione, rappresenta Dioniso su un carro trionfale tirato da due pantere (Tav. XXIII). Il dio porta un lungo chitone cinto e manicato, un diadema sulla testa, e tiene nella mano destra un lungo scettro. Davanti al carro corre una Menade, a destra guardando al dio. Essa sembra tenere nella mano destra un thyrso, e nella mano sinistra un timpano. Il carro sembra ornato con figure. Rassomigliando questo pezzo isolato al vaso di Salò, si può dire che le due scene hanno in comune soltanto qualche tratto generale. Ma tratti comuni si ritrovano anche in una serie di medaglioni con rappresentazione della processione in onore di Iside. Uno di questi medaglioni, completamente conservato,[23] è del ceramista Felix (Fig. 14), „le plus fécond, le plus

---

[21] H. Vertet in *Gallia* 30, 1972, 246 ss.

[22] Wuilleumier-Audin, no. 316. Trovato a Lione, conservato a Lyon, Museo archeologico. Diametro: 0.10.

[23] Trovato a Orange, conservato a New York, Metropolitan Museum, gift of Pierpont Morgan 1917: Déchelette, no 94; Alföldi, *Tonmodel,* Taf. LVIII, 4; J. Sautel, *Carte archéologique de la Gaule romaine* VII, 118 no 21; Alföldi in *JAC* 8-9, 1965-1966, 70 no 7 con Pl. 10, 1; Vertet in *Gallia* 30, 1972, 250 no 2



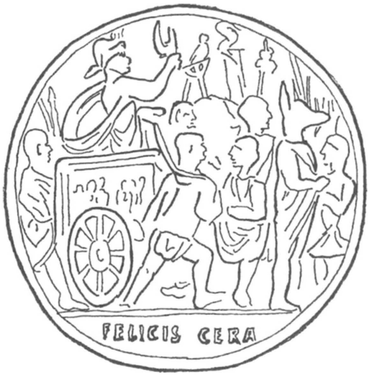


Fig. 13. Frammento di un medaglione di Lione (Wuilleumier-Audin, no. 316).
Fig. 14. Processione isiaca di Orange (Wuilleumier-Audin, no. 17).

adroit, le plus célèbre de tous les céramistes lyonnais, dont le style se caractérise par l'habilité des compositions, l'adresse des perspectives, les justes proportions des gestes heureusement schématisés". [24] In esso si vede Iside stessa, ossia una sacerdotessa sua, sul carro tirato dagli iniziati riconoscibili dalle loro teste calve (Tav. XXIV-XXV). Il carro sembra decorato con un gruppo di sette persone e seguito da un *togatus*, glabro anche lui. La processione è preceduta da un uomo che porta la maschera del dio Anubis. Sul fondo vi sono diversi stendardi decorati con teste di animali sacri. [25] Iside, o la sacerdotessa, porta la corona (*basileion*) e un mantello svolazzante, nella mano destra tiene un sistro e nell'altra mano una *patera.*

Comparando questo vaso con processione isiaca con il vaso di Salò recante il trionfo di Dioniso, si vede subito che le due composizioni sono strettamente connesse l'una con l'altra. Non soltanto l'attitudine delle due divinità e i due carri si rassomigliano, ma anche la persona che segue il carro e poi il raggruppamento delle persone e gli stendardi

---

con Pl. 11. Diametro: 0.072. Lo stesso vaso porta ancora due medaglioni con le figure di Atalanta e Hippomenes (veda fig. 18). Metropolitan Museum, Inv. 17. 194. 870 (veda Tav. XLII).

[24] Vertet, 250.

[25] Ibis, sparviero e serpente secondo Wuilleumier-Audin, no 17; uccello, delfino e bue secondo Alföldi in *JAC* 1965-1966, 70 che confronta il mosaico di Palestrina (Alföldi, *l.c.*, Taf. 5; G. Gullini, *I mosaici di Palestrina*, Roma 1956; J. Leclant, *Inventaire bibliographique des Isiaca* II (EPRO 18), Leiden 1974, 88 no 537).

nel fondo sono pressappoco uguali sui due medaglioni. Ma c'è un piccolo dettaglio che prova quasi certamente che le due opere sono della stessa officina: sopra il *togatus* dietro il carro sono visibili due lance o fiaccole incrociate; questo stesso particolare, esattamente una fiaccola ed un thyrso, si trova sul vaso di Salò.

Abbiamo detto che l'artista del vaso di Salò aveva pochi esempi di ceramisti nelle sue immediate adiacenze a cui ispirarsi per la creazione del suo capolavoro. Non c'è da meravigliarsi! Questo artista si ispirava altrove: l'autore del vaso, ora scoperto dal Gruppo Grotte Gavardo, non mi sembra poter esser stato altro che il solo FELIX stesso! E vedremo subito che altri dati scientifici giustificheranno questa ipotesi.

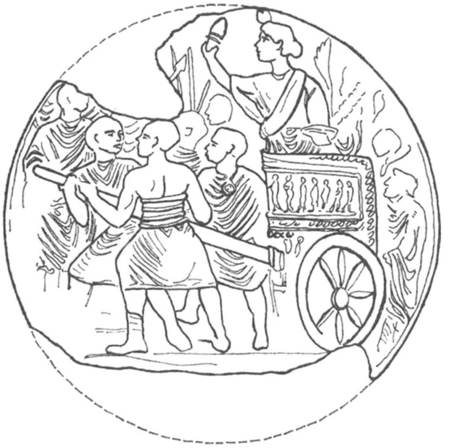
Limitiamoci per il momento alle altre rappresentazioni ceramiche del carro „religioso", usato nel trionfo e nella processione. Allora diventa chiaro che questo carro apparteneva proprio al repertorio della officina lionese di Felix. Così mi sembra anche verosimile, che il frammento di Lione, sinora attribuito ad artisti incerti, potrebbe appartenere allo stesso Felix del vaso di Salò.

Amable Audin e Hugues Vertet hanno scoperto anche negli altri Musei della Gallia meridionale alcuni frammenti di medaglioni con una processione isiaca. Il pezzo più importante è quello del Museo di Moulins, sul quale notano gli autori: „pâte rose, fine; l'engobe, à l'intérieur et à l'extérieur, passe de l'orangé au brun".[26] Questo colore è proprio identico a quello del vaso di Salò. Anche questo medaglione del Museo di Moulins deve appartenere alla stessa officina di Felix, di cui manca la firma. Insieme con altri frammenti, Audin e Vertet hanno fatto una ricostruzione (Fig. 15). Di nuovo, ma meglio, si vede la dea Iside o la sacerdotessa isiaca con un fiore di loto sulla fronte; sembra che porti nella mano destra un papavero. Il carro, decorato con un gruppo di sette persone, è tirato da uomini calvi (Anubis manca); altri isiaci dovevano accompagnare la processione, perchè sul fondo si vedono bastoni lunghi incrociati. Questo schema del fondo è molto simile a quello che vediamo sul vaso di Salò.

Dobbiamo constatare che questo medaglione con la processione isiaca è stato imitato molte volte in altre officine come a Lezoux.[27] Felix aveva dunque relazioni con gli iniziati del culto di Iside, perchè

[26] Audin-Vertet in *Gallia* 30, 1972, 247.

[27] Idem, 250 con fig. 12.



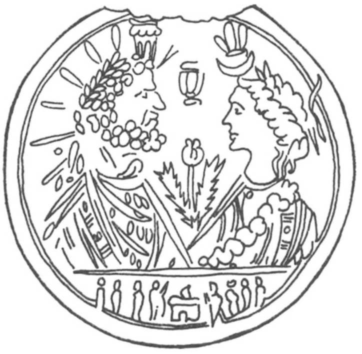


Fig. 15. Processione isiaca. Ricostruzione (Audin-Vertet, fig. 10).
Fig. 16. Iside e Serapide (Wuilleumier-Audin, no. 202).

devono essere quelli che gli hanno affidato da eseguire un vaso per l'acqua sacra del Nilo. Su un rilievo proveniente da Roma vediamo un sacerdote isiaco portare un vaso simile nella processione.[28] L'officina di Felix ha anche fatto probabilmente un medaglione (Fig. 16) con Iside e Serapide „se regardant",[29] tipo diventato poi molto popolare sulle lucerne.[30] Tra le due divinità si trovano un papavero e due spighe di grano; sotto di loro stanno otto persone accanto ad un altare.

Alcuni vasi portano due medaglioni e pongono dunque lo stesso problema come il vaso-borraccia: quale correlazione esiste tra le due rappresentazioni. Senza voler rispondere completamente adesso a questa domanda, che è del più grande interesse per l'interpretazione dei medaglioni e dei vasi stessi, vediamo che i vasi „isiaci", sono combinati tre volte con un secondo medaglione. L'esemplare del Metropolitan Museum porta ancora due altri medaglioni con le figure di Atalanta e Hippomenes.[31] Due frammenti di vasi isiaci, trovati rispettivamente a Clermont-Ferrand e a Vichy,[32] portano come „contromedaglione" una rappresentazione problematica. Questa rappresentazione la conosciamo meglio da un frammento maggiore[33] di provenienza incerta, conservato nel Museo di Moulins (Tav. XXVI). Riproduciamo prima la descrizione minuziosa che danno Amable Audin e Hugues Vertet:[34] „La signification du sujet est largement étendue par confrontation avec les deux appliques du Musée des antiquités nationales et spécialement avec celle de Vichy, de forme approximativement carrée, de 60 mm de haut sur 55 de large, et qui se présente dans un état de fraîcheur permettant de déceler nombre de détails invisibles sur les autres. La scène émane d'un original dont le diamètre atteignait ou dépassait 75 mm, et dont les surmoulages, par lesquels il est connu, ont également escamoté le cadre et l'exergue. Le personnage principal est signalé par sa taille hyperphysique. Debout dans la partie droite du médaillon, regardant à gauche, il est jeune, imberbe, coiffé d'un bonnet phrygien richement décoré d'une rangée de perles autour du front et d'une autre sur l'arête supérieure dont la pointe retombe dans le dos. Sur une tunique à longues manches, blousant à la taille et descendant aux genoux, il porte une courte chlamyde fixée par une fibule ronde sur l'épaule gauche. Les jambes sont gainées dans des anaxyrides, longs pantalons à l'orientale, serrés aux chevilles. Il est chaussé de bottines portant trois godrons sur les côtés. De la main droite, il élève une branche dont se détachent des feuilles lancéolées. De la gauche, il tend une patère à une femme debout et lui faisant face. De taille beaucoup plus petite, elle est vêtue d'une tunique talaire. Sa coiffure est faite d'un rouleau encadrant le front. Elle tend la main droite, seule visible, pour saisir quelque chose dans la patère. Derrière elle, d'une stature plus élevée mais moindre que celle du Phrygien, un homme en toge est debout, la tête levée pour regarder le visage de celui-ci, le bras droit le long du corps, le gauche caché. Entre la femme et le Phrygien, un enfant de face, vêtu d'un long manteau flottant, danse et, des deux mains, brandit des fleurs en une attitude d'extrême jubilation. Seuls ces quatre personnages, placés au premier plan, portent sur le bourrelet formant sol, témoignant par là qu'ils sont les principaux acteurs de la scène.

---

[28] Fr. Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris 1929^4, 90 con Pl. VIII, 1; W. Amelung, *Sculpt. Vat. Mus.* II, 142 no 5 con Taf. VII; Helbig, *Führer*^{4}, 388 no 491; M. Malaise, *Inventaire préliminaire des documents égyptiens découverts en Italie* (EPRO 21), Leiden 1972, 234 s. no 441 con frontispizio. Veda anche Apuleius, *Met.* XI, 8 ss.; Clem. Al., *Stromat.* VI, 4; J. Gwyn Griffiths, *Apuleius of Madauros, The Isis Book* (EPRO 39), Leiden 1975. In generale: V. Tran Tam Tinh, *Le culte des divinités orientales à Herculanum* (EPRO 17), Leiden 1971, 29-39.

[29] Wuilleumier-Audin, 118 no 202 (Lione); Audin-Vertet in *Gallia* 30, 1972, 250 s., no 5.

[30] V. Tran Tam Tinh, *Isis et Sérapis se regardant* in *RA* 1970, 55-80, ma ve ne sono molte copie di più (J. Deneauve, *Lampes de Carthage*, Paris 1969) anche nelle collezioni private.

---

[31] Wuilleumier-Audin, 31 no 16 (e non Theseo con Arianna come dicono Audin-Vertet, 250 n. 18). Si veda *infra* p. 68 e Tav. XLII.

[32] Audin-Vertet, 247; 253. Conservati nel Museo di St. Germain-en-Laye.

[33] Audin-Vertet, 252 ss. no 8 con fig. 15.

[34] Audin-Vertet, 253.

Les comparses ne sont pas sans intérêt. Derrière l'Asiate paraissent deux personnages plus petits. Celui de droite, en pied, est vêtu d'une toge courte et tient un fouet de la main gauche. Au-dessus des deux hommes, un registre rectangulaire, orné d'une rosace faite de petits points, pourrait être un bouclier dont le porteur ne montrerait que son torse nu, aux larges pectoraux. A l'arrière-plan, comme étranger à cette scène, un cortège marche de droite à gauche. Parmi les gens qui le composent, est placé bien en vue un individu revêtu d'une tunique dont la manche gauche, plissée comme celle des autres figurants, laisse l'avant-bras nu. Un manteau retombe sur la hanche gauche. De la main visible, il tient une haste mince dont l'extrémité a malheureusement disparu. Son regard est levé vers l'objet qu'il brandit aussi, objet léger car son bras est presque étendu et le support de faible diamètre. A sa droite, un autre personnage tient, lui, son bras presque replié, sans que l'on puisse deviner ce qu'il tenait à la main. En avant, paraît un homme dont la tête est soit casquée, soit couronnée d'un bandeau. A l'exception du Phrygien, de la femme et de l'enfant, tous les participants ont les cheveux à la Titus, ce qui les distingue des isiaques rasés du premier médaillon. Restent inexpliqués les points qui se trouvent en avant du visage de la femme et la patère portée par le Phrygien."

Debbo dire subito che non vado d'accordo con nessuna interpretazione della scena data finora. [35] Per capire meglio il contenuto di questa scena, la quale si interpretava come metroaca, dobbiamo essere d'accordo sul significato dello sfondo del rilievo. Per capire meglio questo sfondo dobbiamo essere d'accordo che questo è concepito completamente secondo il trionfo di Tito sull'arco del Foro Romano (Tav. XXVII). Non solo la pettinatura degli uomini è la stessa sull'arco e sul medaglione, ma lo è tutta la concezione artistica. L'arco di Tito [36] è stato eseguito fra l'80-85, sotto il regno di Domiziano. Trasponendo la scena del trionfo sul lato nord dell'arco allo sfondo del medaglione di Moulins, vediamo questa schema:

---

[35] L'interpretazione di J. de Witte in *Gazette archéologique* 1875, 93 con Tav. 25: trionfo di Traiano; Déchelette, 214 no 81 a-b: il re Parthamaspate che offre un ramo d'olivo a Traiano e a Plotina.

ARCO DI TITO	*MEDAGLIONE DI MOULINS*
1a-b) due uomini in dialogo.[37]	1a-b) due uomini in dialogo, le teste si vedono sopra il ramo di lauro. Testa 1a (in gran parte perduta) rivolta verso sinistra.
2) l'imperatore sul carro trionfale decorato.	2) il trionfatore sul carro. La testa è perduta; visibili la spalla sinistra e il braccio sinistro ripiegato; tiene nella mano sinistra probabilmente un piccolo globo.
3) Vittoria alata.	3) Un *togatus* che alza con la mano sinistra una lunga *hasta*, ossia un ramo davanti al trionfatore. Sotto la mano è visibile una parte della parete del carro.
4) ——	4) Due lance incrociate.

È interessante proseguire questo schema anche per il primo piano destro delle due scene:

5) uomo seminudo con la mano destra in avanti (*populus Romanus*).	5) uomo di statura più grande degli altri. Vestito di tunica cinta, mantello sulle spalle; pantalone stretto (*anaxyrides*) e largo elmo. Tiene nella mano sinistra una *patera* e nella mano destra in avanti un grande ramo d'olivo.

---

[36] Nash, *Bildlex.* I, 133 ss. con fig. 147; Bianchi Bandinelli, *Centre*, 214 fig. 237. Per un'altra imitazione: Amelung, *Sculpt. Vat. Mus.* II, 247 no 88. Per una datazione nel tempo di Nerva o almeno postdomizianeo: F. Magi, *I rilievi flavi del Palazzo della Cancellaria*, Roma 1945, 162 ss. e in *RM* 80, 1973, 289-291.

[37] Kähler, 252 ss. con Tav. 160-161. Per i due littori: Tav. 162, 2.

6) *togatus.*	6) *togatus,* che tiene nella mano sinistra un *lituus.*
7) più sul fondo e direttamente dietro il n. 5 un altro *togatus.*	7) ——
8) si vede soltanto la testa.	8) solo la testa; dietro di lui un *labarum.*

Heinz Kähler ha osservato che le figure dell'allegoria si riscontrano per la prima volta sull'arco di Tito ed in seguito queste figure diventeranno molto popolari. Anche la grande figura con l'elmo poteva essere una allegoria, vestita con le anaxyrides come un orientale. Ma che cosa sta facendo questa persona tanto importante? In luogo di fare omaggio alla triade capitolina, ella onora con un sacrificio la triade alessandrina. Perchè il bambino raffigurato sotto la larga *patera* non è altro che Horus che con due mani alzate stringe la testa e la coda di un grosso serpente *uraeus.* A sinistra del medaglione stanno dunque Iside e Serapide. La dea egiziana è riconoscibile dal suo diadema, sopra il quale è attaccato un fiore di loto. Dietro di lei sta Serapide togato, un altro tipo corrente del dio,[38] la cui faccia è danneggiata, ma si vede almeno sopra la testa una piccola parte del *modius.*

Ma chi è allora questo stesso imperatore? Credo che dobbiamo identificarlo con uno dei Flavi. Abbiamo visto che il frammento del medaglione deve essere stato eseguito dopo la costruzione dell'arco di Tito; allora, sotto l'imperatore Domiziano, il più grande ceramista al quale dobbiamo attribuire questo medaglione del Museo di Moulins, è proprio Felix. Lo stesso Felix ha fatto questi vasi isiaci con medaglioni dedicati alla grande religione egiziana, della quale Vespasiano con i suoi due figli Tito e Domiziano erano i fautori.[39] Non dobbiamo dimenticare che Vespasiano fu proclamato imperatore in Alessandria dalle legioni d'Oriente;[40] quando arrivò al porto della città, fu acclamato dagli Alessandrini, che invocavano il dio Serapide per la sua salute.[41] Nel Serapeo, Vespasiano ha l'apparizione miracolosa dell'egiziano Basilides[42] e poi lui stesso fa dei miracoli.[43] L'autorità del maestoso Serapide interviene regolarmente, e questo intervento ha avuto un influsso profondo sulle decisioni dell'imperatore futuro. Flavio Giuseppe[44] racconta che durante la notte precedente il trionfo giudaico, Vespasiano e Tito restavano nell'Iseum Campense a Roma. Questo santuario è stato distrutto da un incendio[45] nell'anno 80, sotto il regno di Tito, il quale era, come suo padre, favorevole ai culti egiziani. In questa linea politica e religiosa della dinastia, Domiziano favorisce ancora più dei suoi predecessori, il culto delle divinità egiziane.[46] La vita sua era stata salvata dalla dea Iside stessa.[47] Vestito come un sacerdote isiaco, sapeva scappare ai Vitelliani. Dunque, appena arrivato al potere, Domiziano incomincia a ricostruire l'Iseum Campense in stile egiziano.[48] Per ricordare questo fatto di devozione, fa erigere un obelisco, chiamato poi *obeliscus Pamphilius* e ora in Piazza Navona;[49] nelle vicinanze dell'Iseo fa costruire anche l'*Arcus ad Isis*,[50] conservato sul monumento degli Haterii. Questo arco era decorato con una rappresentazione della sottomissione d'Israele. „Domitien continuait donc à associer les dieux alexandrins à la réduction d'Israël", scrive giustamente Michel Malaise.[51] Qualche anno dopo (88-89) un certo Rutilius Lupus(?) dedica per Domiziano, ritornato dalla guerra dacica, un tempio in stile egiziano con due obelischi. „Ainsi, une nouvelle fois, un succès militaire était lié à une divinité égyptienne", osserva il Malaise, il quale al stesso tempo è riservato nei riguardi della teoria di Hans Wolfgang Müller[52] che interpreta i falconi su questo tempio come un'allusione alla incarnazione di Horus-Domiziano, successore dei Faraoni. Vedremo subito che queste riserve non sono necessarie.

---

[38] W. Hornbostel, *Sarapis. Studien zur Überlieferungsgeschichte, den Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt eines Gottes* (EPRO 32), Leiden 1973, Taf. CXCVII-CC; G. J. F. Kater-Sibbes, *Preliminary Catalogue of Sarapis Monuments* (EPRO 36), Leiden 1973.

[39] J. Beaujeu, *La religion romaine à l'apogée de l'Empire* I, Paris 1955, 48-50; M. Malaise, *Les conditions de pénétration et de diffusion des cultes égyptiens en Italie* (EPRO 22), Leiden 1972, 407-417.

[40] L. Homo, *Vespasien, l'empereur du bon sens,* Paris 1949, 225 s.; A. Garzetti, *From Tiberius to the Antonines,* London 1974, 227 ss.

---

[41] P. Jouguet, *L'arrivée de Vespasien à Alexandrie* in *Bull. de l'Inst. d'Egypte* 24, 1942, 21-31; A. Heinrichs, *Vespasian's Visit to Alexandria* in *ZPE* 3, 1968, 72-74.

[42] Tacitus, *Hist.* IV, 82, 1; Suetonius, *Vesp.* 7, 2; *cf.* Malaise, *Conditions*, 408 s. colla bibliografia completa; Leclant, *IBIS* I no 298; Ph. Derchain - J. Hubaux, *Vespasien au Sérapeum* in *Latomus* 12, 1953, 38-52. *Cf.* Philostratus, *Vita Apoll.* V, 27 ss.

[43] S. Morenz, *Vespasian, Heiland der Kranken* in *Würzburger Jahrbücher* 4, 1949-1950, 370-378.

[44] Flavius Josephus, *Ant. Iud.* VI, 123.

[45] *Cf.* Cassius Dio, LXVI, 24, 2. Sul Iseo si veda Nash, *Bildlex.* I, 510; Anne Roullet, *The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome* (EPRO 20), Leiden 1972; M. Malaise, *Inventaire préliminaire des documents égyptiens découverts en Italie* (EPRO 21), Leiden 1972, 207 ss.; 213 ss.

[46] Malaise, *Conditions*, 414 ss.

[47] Tacitus, *Hist.* III, 74, 1; Suetonius, *Domit.* 1, 4.

[48] Martialis, II, 14, 7: *memphitica templa.*

[49] Nash, *Bildlex.* II, 159 s.; E. Iversen, *Obelisks in Exile. I. The Obelisks of Rome*, Copenhagen 1968, 80-92; Leclant, IBIS, no 613; Malaise, *Inventaire*, 203-207, no 387.

[50] Nash, *Bildlex.*, 118-119; B. Sesler, *Arco di Domiziano all'Iseo Campense in Roma* in *Riv. Italiana di Numismatica* 17, 1953, 88-93. Sul monumento degli Haterii: Kähler, *Rom*, 245 ss.

Vogliamo dire, che della dinastia dei Flavi c'è proprio l'imperatore Domiziano che fu rappresentato dal ceramista Felix sul medaglione del Museo di Moulins. Sui vasi isiaci sono combinati come su altri monumenti il trionfo nella guerra giudaica e il culto della triade isiaca. Il tema della processione isiaca è diventato in questo modo un corteo trionfale del culto di Iside. Processione e trionfo sono ambedue temi prediletti da Felix.

L'interpretazione di Domiziano come trionfatore sacrificante alla triade alessandrina sembra confermata da due altre indicazioni. La prima indicazione è il lato orientale dell'obelisco di Domiziano. Seguo la descrizione di Michel Malaise:[53] „au centre, tourné vers la droite, Domitien est coiffé du casque de guerre, le *kepresh* surmonté des cornes de bélier, sur lesquelles repose un disque solaire, gravé d'un scarabée ailé, posé entre deux plumes d'autruche. En face, une déesse coiffée d'une couronne de Basse Égypte, sans doute Isis, présente à l'empereur un sceptre et une image de Maat, déesse de la Justice. Derrière Domitien, Horus hiéracocéphale tend vers le prince un disque solaire avec uraeus." Ritroviamo su questo lato, dunque, quattro figure, che ricorrono anche sul frammento del medaglione del Museo di Moulins: Domiziano, Iside, Horus e l'*uraeus*. Ma sull'obelisco abbiamo l'interpretazione egiziana, mentre sul medaglione abbiamo una più libera concezione romana. Anche sugli altri lati dell'obelisco vediamo una forte influenza di Horus „et la prospérité advenue au temps des hommes qui ont pour nom Flavii".[54] Una seconda indicazione è data da una moneta di Domiziano.[55] Il rovescio è descritto come „baby boy seated on globe, lifting up both hands; around him seven stars." Mi sembra invece che il bambino abbia la stessa attitudine come sul medaglione di Felix, ma manca soltanto l'*uraeus*. Soppongo perciò, che questo „babyboy" debba essere interpretato, anch'esso, come Horus. Adesso comprendiamo anche meglio perchè questo Horus, che è l'Osiris risuscitato, sul frammento del medaglione è posto proprio sotto la mano sinistra di Domiziano. Felix deve aver pensato alla identificazione di Horus-Domiziano.

---

[51] Malaise, *Conditions*, 415.

[52] H. W. Müller, *Der Isiskult im antiken Benevent* (Münchner ägyptologische Studien, 16), Berlin 1969, 45-46.

[53] Malaise, *Inventaire*, 204.

[54] Malaise, *Inventaire*, 205.

Dopo questa escursione assai lunga, possiamo concludere che Felix ha lavorato sotto l'influsso del culto isiaco. Noi sappiamo che ha fatto ugualmente medaglioni con la rappresentazione di Cibele.[56] Cinque esemplari trovati rispettivamente a Lione, a Vienna e a Glanum, e attribuiti a Felix,[57] portano la rappresentazione della *Mater magna*[58] seduta sul leone.[59] Speriamo di provare, dopo, che Felix, oltre al culto metroaco, ha conosciuto anche il culto mitriaco.

Ma dove Felix ha fatto conoscenza con questi tre importanti culti orientali? A Lione stessa o in Italia? Per poter rispondere a questa domanda, dobbiamo prima precisare di più la data, cioè *quando* Felix ha lavorato. Sinora abbiamo la datazione del Vertet, cioè il periodo traianeo, ma abbiamo visto che Felix ha lavorato già sotto il regno di Domiziano (81-96). Torniamo un momento al trionfo di Domiziano sul medaglione del Museo di Moulins. Abbiamo visto che questo deve essere stato eseguito dopo la costruzione dell'Arco di Tito e dopo la ricostruzione dell'Iseo Campense, dunque dopo l'85 d.C. Quando abbiamo a che fare con un trionfo vero di Domiziano, deve essere stato rappresentato, come nel caso della dedicazione dell'Iseo di Benevento, il trionfo sui Daci[60] nell'autunno dell'anno 89. Per indicare meglio che aveva rappresentato questa vittoria dacica, Felix ha dato a Domiziano i pantaloni „orientali" (*bracae*), in uso anche presso i Romani. [61] Ma d'altro lato Felix può, nello spirito di Domiziano, aver connesso questo trionfo con quello di Vespasiano e Tito, accennando così il trionfo con la triade alessandrina.

---

[55] Mattingly-Sydenham, *RIC* II, 180 no 213 con Tav. V, 86. Dopo gli anni 82-83.

[56] Wuilleumier-Audin, 98 no 157; Audin-Vertet in *Gallia* 30, 1972, 257. Un esemplare, ma di un altro ceramista, è stato trovato nel santuario metroaco di Lione (Wuilleumier-Audin, 161 no 305).

[57] Nessun esemplare porta il suo nome, però.

[58] K. Ziegler, *Mater Magna oder Magna Mater* in *Mél. Renard* II, 845-855.

[59] Sul tipo: M. J. Vermaseren, *Matrem in leone sedentem*, Leiden 1970.

[60] Garzetti, 290.

Accettando questa ipotesi, arriveremo per il medaglione di Felix del Museo di Moulins a una data tra il 90 e il 96 d.C., un periodo che può essere prolungato sino al regno di Adriano, come un medaglione suo, trovato a Colonia, prova. [62] Durante questo periodo, diciamo 90 e 138, come era la diffusione dei tre grandi culti orientali a Lione, dove Felix lavorava? Lione, o *Colonia Copia Claudia Augusta Lugdunum*, era dal tempo di Claudio, nato in questa città, uno dei centri più importanti del culto metroaco, per il quale i Claudi si erano interessati al principio della sua introduzione [63] a Roma. Lo stesso Claudio sembra anche aver riorganizzato il culto di Attide. [64] Lione è stata sempre un centro dei culti orientali, ma la prima testimonianza del culto metroaco data soltanto all'anno 160 d.C. [65] Anche il santuario di Cibele è datato allo stesso periodo. [66] La città conosceva una grotta mitriaca, ma non ne conosciamo la datazione. Sappiamo che molti soldati del Reno venivano a Lione dopo aver ricevuto la pensione. [67] Ma non è probabile che le prime testimonianze del culto mitriaco lionese siano del periodo verso l'80 d.C., quando Stazio [68] vide a Roma il *torquentem sidera Mithram.* Il culto isiaco finalmente è conosciuto a Lugdunum soltanto da due iscrizioni [69] difficilmente databili, delle quale una è sospetta. [70] Il materiale archeologico, sinora trovato a Lione, dà l'impressione che Felix nella sua città abbia potuto venire

[61] Lewis-Short, *Latin Dictionary* s.v. *bracae.*

[62] Audin-Binsfeld in *Kölner Jb.* 7, 1964, 17 (*infra* p. 70 n. 208).

[63] H. Graillot, *Le culte de Cybèle*, Paris 1912, 445 ss.; R. Turcan, *Les religions de l'Asie dans la Vallée du Rhône* (EPRO 30), Leiden 1972, 80 ss; M. J. Vermaseren, *Cybele and Attis*, London 1976 (in corso di stampa).

[64] J. Carcopino, *Aspects mystiques de la Rome païenne*, Paris 1942, 49-171, ma veda le riserve di A. Momigliano, *Archigallus* in *Riv. Fil.* 60, 1932, 226-229.

[65] Turcan, 83; CIL XIII, 1751.

[66] Turcan, 94.

[67] Turcan, 4.

[68] Statius, *Theb.* I, 717 ss. con la datazione tra 80-95 (Schanz-Hosius, *Gesch. röm. Litt.* II (2), 536).

[69] L. Vidman, *Sylloge inscriptionum religionis Isiacae et Sarapiacae* (RGVV XXVIII), Berolini 1969, 315 no 744-745.

[70] CIL XIII, 1737; J. Toutain, *Les cultes païens dans l'Empire romain* II, Paris 1911, 28 n. 2.

in contatto solo con aderenti isolati dei culti orientali, piuttosto che con comunità bene organizzate. Felix ha dovuto ispirarsi altrove per i modelli dei suoi medaglioni. Anzi possiamo anche oggi rintracciare i suoi viaggi. E questi viaggi andavano a Ostia e a Roma!

Già il Déchelette[71] pubblicava un medaglione, trovato a Lione, con la rappresentazione di una quadriga trionfale (Fig. 17). Il carro, la cui fiancata è stata decorata con sei figure, è tirato da quattro elefanti; dietro l'imperatore sta una Vittoria alata; la parte superiore del medaglione con le figure è perduta. Sotto la quadriga si vede la figura giacente di Oceano-Nettuno col tridente nella mano destra. Che anche questo medaglione sia di mano di Felix è provato da un frammento simile scoperto a Colonia.[72] Ma questo pezzo di esportazione (Tav. XXVIII, 1) porta dietro il trionfatore la leggenda verticale FELICIS CERA e sulla base della statua della quadriga la leggenda orizzontale PORTVS AVG[VSTI]. Felix ha copiato dunque una statua trionfale di Porto e in realtà conosciamo questa stessa statua, perchè rappresentata su un rilievo trovato a Porto (Tav. XXVIII, 2) e conservato nel Museo Torlonia.[73] Il rilievo, datato

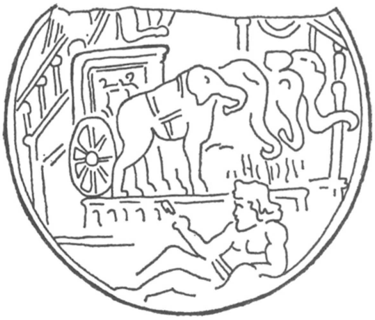


Fig. 17. Quadriga trionfale di Portus (Wuilleumier-Audin, no. 45).

---

[71] Déchelette, 287 no 95; Wuilleumier-Audin, 40 no 45; Alföldi in *JAC* 8-9, 1965-1966, 72 con Tav. 10, 3.

[72] A. Audin-W. Binsfeld in *Kölner Jb.* 7, 1964, 14-18; Alföldi, *l.c.* con Tav. 10, 2.

[73] Alföldi, *l.c.*, Taf. XI; Kähler, *Rom*, 328-331 con Taf. 227 (prima metà del terzo secolo); Meiggs, *Roman Ostia*, Oxford 1973², Pls XX-XXIa, con bibliografia („Severan date"). *Cf.* C. L. Visconti, *I monumenti del Museo Torlonia*, Roma 1885, 306. Museo Torlonia, Inv. 430.

al periodo severiano, non rappresenta il porto di Traiano, ma il porto di Claudio. Questo deve essere accennato, perchè la signorina Micheline Fasciato,[74] basandosi sul materiale epigrafico, ha voluto identificare la quadriga degli elefanti con una *quadriga fori vinarii* ed il *templum fori vinarii*[75] con il tempio situato sul lato NE del porto traianeo. L'ostacolo a questa teoria è invece il faro ostiense, identificabile con quello del porto di Claudio. La statua con l'imperatore trionfatore, perciò, deve datare al periodo prima della costruzione del porto traianeo, ossia non deve essere datata dopo Traiano, perchè il trionfatore non porta la barba. Vogliamo dirlo subito: Felix ha copiato l'arco trionfale di Domiziano a Portus con la quadriga degli elefanti; così il ceramista ha scelto anche questa volta il tema da lui preferito, cioè il trionfo. Già il Matz[76] e poi il Meiggs[77] hanno indicato la giusta strada. Il primo menziona l'arco trionfale di Domiziano a Roma, che l'imperatore aveva fatto erigere nella forma di un *Ianus quadrifrons* e che era decorato con le statue dorate del trionfatore su due quadrighe tirate da elefanti. Marziale,[78] in un libro pubblicato alla fine dell'anno 93 e dedicato a Domiziano, glorifica questo monumento così:

Stat sacer et domitis gentibus arcus ovat.
Hic gemini currus numerant elephanta frequentem,
sufficit inmensis aureus ipse iugis.

L'arco appare subito sulle monete[79] degli anni 85, 90-91 e 95-96 e poi ancora una volta su uno dei rilievi di Marco Aurelio conservato nell'Arco di Costantino.[80] Su questi monumenti Domiziano tiene nella mano sinistra uno scettro e con l'altra mano guida gli animali.

---

[74] Micheline Fasciato, „*Ad quadrigam fori vinarii*" in *MEFR* 59, 1947, 65-81; contra: R. Meiggs, *l.c.*

[75] H. Bloch, *Inedita Ostiensia* in *Epigraphica* I, 1939, 37; *cf.* CIL XIV, 409; 430.

[76] Fr. Matz, *Der Gott auf dem Elefantenwagen* in *Abh. Ak. Wiss. Mainz* (Geistes- und Sozialwiss. Klasse, 10), 1952, 719-763 = 3-47, specialmente p. 747 = 31.

[77] Meiggs, *Ostia*, 158 s.; completamente diverso l'Heinz Kähler, *Rom*, 328 che vede rappresentato il porto di Traiano ed interpreta la quadriga sull'attico dell' Arco come una statua di Dioniso.

[78] Martialis, 8, 65, 8-10.

[79] Mattingly, *BMC* 2, XCIII, XCV 364, 399, 407 con Tav. 71, 6; 81, 1; Mattingly-Sydenham, *RIC* II, 203 no 391; 206 no 416. Su una moneta di Alessandria Domiziano tiene lo scettro e un ramo di palma: *Catalogue of Greek Coins BM, Alexandria*, 41 no 339.

Secondo il Meiggs, Domiziano può essere anche l'autore di uno, o meglio di due archi trionfali a Porto. Questi due archi si osservano su un sarcofago, probabilmente trovato ad Ostia.[81] Sull'attico dei due monumenti stanno le *quadrigae* con gli elefanti;[82] il Meiggs suggerisce per questi archi un posto sulla mole destra e sull'opposta mole sinistra, dove il Texier ha visto una volta delle costruzioni e basamenti.[83]

Accompagniamo adesso il nostro Felix da Lione nella sua visita all'*Urbs Aeterna.* Egli ha visitato nel sole splendido, come noi facciamo ancora oggi, la più grande e celebre meraviglia di Roma, il Foro Romano. Vede davanti a sè l'arco di Tito, appena scolpito dai suoi colleghi scultori, e alla sua destra s'innalza il palazzo maestoso e monumentale dell'imperatore Domiziano, opera dei suoi colleghi architetti. Impressione indimenticabile per un artista! Come noi ne facciamo oggi la fotografia, Felix ne fa uno schizzo da portare a casa, alla sua patria gallica. Precursore antico dei disegnatori italiani ed olandesi, si ispira ai monumenti della Città Eterna come un'ape assorbe il miele dai fiori. Con pazienza, disegna il trionfo di Tito e capisce meglio che mai la dipendenza totale dal grande Imperatore, che abita in alto sul Palatino.

Un altro giorno Felix va a vedere un secondo monumento dovuto allo stesso Domiziano. Visita il nuovo Iseo Campense. Ammira il tempio esotico, probabilmente guidato da uno dei sacerdoti, e deve essere qui che il visitatore ha visto una processione isiaca, divenuta ormai spesso oggetto d'ispirazione per gli artisti. Qui ha visto anche il nuovo obelisco: di nuovo sente il potere di quell'imperatore. Felix era forse isiaco o orientale? Non lo sappiamo,[84] ma in ogni caso era particolarmente interessato ai culti orientali e specialmente a quelli egiziani.

---

[80] H. P. L'Orange-A. v. Gerkan, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens,* Berlin 1939, 74, 79, 184 con Taf. 47b; per la bibliografia si veda Nash, *Bildlex.* I, 104. Per l'elefante: H. Scullard, *The Elephant in the Greek and Roman World,* London 1974.

[81] C. Robert in *Hermes* 64, 1911, 249-253; Meiggs, 159 n. 1.

[82] W. Amelung, *Sculpt. Vat. Mus.* II, 49 ss.; Helbig, *Führer*^{4} I, 176 no 232.

[83] C. Texier, *Mémoire sur les ports antiques situés à l'embouchure du Tibre* (Revue générale de l'architecture et des travaux publics, XV), Paris 1858, 31; *cf.* Meiggs, 150 con fig. 4.

[84] Nel CIL XIII, 1906 è pubblicata l'iscrizione funeraria di Vitalinius Felix, *negotiator Lugdunensis artis c*[*re*]*tariae.*

Un terzo giorno è andato a visitare il Circo Massimo, ossia ha assistito lui stesso ad uno degli spettacoli. Questo sappiamo, perchè Felix, una volta tornato a Lione, ha fatto medaglioni di Cibele seduta sul leone. Il tipo comune della dea seduta sul trono ed affiancata dai leoni l'ha dimenticato. Ha scelto invece questo tipo e perchè? Perchè questo tipo della Madre sul leone era un'altra statua nuova, un'opera d'arte imitata dall'arte scultorea greca e nuovamente eretta sulla *spina* del Circo Massimo. [85] Ma non dobbiamo dimenticare che sotto il regno di Domiziano il Circo Massimo è stato distrutto da un violento incendio. [86] I lavori di restauro terminarono solo sotto Traiano, fra gli anni 100 e 104. Questo vuol dire che Felix doveva aver visto il Circo verso il 90 e non verso gli ultimi anni del regno di Domiziano. Questo suggerisce anche che la statua di Cibele, probabilmente, è da attribuire già a Domiziano e non a Traiano; riproduzioni in marmo ne troviamo sotto Antonino Pio. [87] È curioso notare, che molti anni dopo un altro abitante di Lione ha fatto riprodurre la spina del Circo su un mosaico della sua villa. [88] Rimane strano che sinora i medaglioni di Felix, i quali ricordano la sua visita a Roma e ad Ostia, non siano venuti alla luce in queste due città, ma siano soltanto conosciuti dai ritrovamenti in Gallia, in Germania e in Alta Italia. Ma questo fatto può anche dipendere dalla ragione che la ceramica italiana, negli studi, è stata un po' trascurata.

Torniamo al capolavoro di Felix: il vaso di Salò. La rappresentazione principale del lato B è il trionfo di Dioniso o Liber, circondato dai suoi seguaci. Il trionfo dell'Imperatore è diventato un trionfo del dio del vino divino. Il trionfo è stato sempre un atto religioso,[89] ma adesso non vediamo più soldati, ma Baccanti e Menadi attorno a questo cosmocratore. Questa volta l'imperatore è il dio stesso ed il suo esercito consta di fedeli che portano il thyrso; la quadriga non è tirata dai soli cavalli o elefanti, ma da animali come pantere, un leone ed un elefante; il trionfatore coronato dalla Vittoria non porta un ramo di lauro con lo scretto, ma tiene lo scretto ed un globo. Per il resto lo schema artistico è rimasto tradizionale, come lo riscontriamo nell'arte scultorea e monetale. Su una delle tazze d'argento del tesoro di Boscoreale,[90] datato verso l'anno 20, vediamo il trionfo di Tiberio (Tav. XXIX). L'imperatore diritto sul suo carro decorato, è coronato dallo schiavo statale; seguono due persone, delle quali la prima porta un ramo ed un *lituus*. Davanti al carro stanno due persone in dialogo, come abbiamo riscontrato anche sull'arco di Tito.[91] Ma il trionfo di Dioniso sul vaso di Salò non ha neanche quel turbolento movimento di Satiri e Menadi, che vediamo spesso sui sarcofagi.[92] Su queste rappresentazioni il trionfo è subordinato all'entusiasmo bacchico, come p.e. sul sarcofago del Casino Rospigliosi a Roma,[93] dove ritroviamo però nel corteo movimentato gli stessi animali (Tav. XXX) come sul vaso di Salò. Più affine al nostro vaso è il trionfo di Dioniso su un rilievo dell'Ince Blundell Hall[94] datato al secondo secolo. Non è sicuro se questo rilievo faccia parte di una rappresentazione più grande di un sarcofago. Dioniso è vestito con un lungo chitone ed i suoi capelli sono decorati con grappoli d'uva. Tiene nella mano destra un lungo scettro (Tav. XXXI) e con l'altra mano guida le due pantere che tirano il carro trionfale. Dietro a lui stanno due persone alate, delle quali una tiene un ramo di palma e l'altra un thyrso. Accanto al carro cammina una Menade con un timpano nella mano destra. Tre altre Menadi ed un Pan precedono il carro; la prima Menade sembra portare con due mani un *liknon* velato.

---

[85] M. J. Vermaseren, *Matrem in leone sedentem*, Leiden 1970, ma debbo tornare su questo argomento.

[86] Suet., *Domit.* 5: *maximus circus deustis utrisque lateribus exstructus est.* In generale: J. Regner in *PWRE* s.v. *ludi circenses*; Daremberg-Saglio *s.v.* Circus Maximus; F. F. Mora, *Il circo massimo* in *Roma* 1924, 195 ss.; G. Lugli, *Roma antica. Il centro monumentale*, Roma 1946, 599 ss.; Nash, *Bildlex.* I, 236 ss.

[87] Vermaseren, *o.c.*, 17.

[88] E. Remy, *La statue équestre de Cybèle dans les cirques romains* in *Musée Belge* XI, 1907, 245 ss.

---

[89] H. S. Versnel, *Triumphus. An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Leiden 1970.

[90] A. Héron de Villefosse, *Le trésor de Boscoreale* in *Mon. Piot* V, 1899, 143ss.; Inez Scott Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art* (Memoirs of the American Academy in Rome XXII), Rome 1955, 142 con fig. 77a; Kähler, *Rom*, 225 ss. con Tav. 145.

[91] *Supra* n. 36; Ryberg, 146 ss. con Tav. LII.

[92] R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques*, Paris 1966; F. Matz, *Die antiken Sarkophagreliefs. IV. Die dionysischen Sarkophagen* (Lief. 1-4), Berlin 1968-1975.

[93] Datato al terzo secolo. Matz-Duhn, no 2288; Turcan, 182, che lo data verso 190 d.C. Per la giraffa si veda anche Turcan, Pl. 34, b; in generale: M. J. Vermaseren, *Il domatore magico* in *Omaggio A. García y Bellido* (in corso di stampa); J. M. C. Toynbee, *Animals in Roman Life and Art*, London 1973, 142 con fig. 65.

[94] B. Ashmole, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall*, Oxford 1929, 93 no 249 con Tav. 44.

Si vede subito che il trionfo indiaco [95] di Salò ha diversi tratti comuni col rilievo di Liverpool. Mi pare anzi che il rilievo dia la soluzione per il soggetto alto che vediamo dietro l'elefante sul vaso (Tav. V); anche questo oggetto deve essere un *liknon* velato, come lo vediamo spesso sui monumenti del culto dionisiaco. [96] I due oggetti curvi a destra del *liknon* possono essere interpretati come due zanne di elefante, dedicati al dio ed esposti in suo onore. [97] Questi tre oggetti insieme indicano la devozione dei fedeli e fanno allusione ad un tempio in onore del dio.

I due „mahouts" indiaci che sul nostro vaso sono seduti sull'elefante si riscontrano anche sui sarcofagi. Ma questi sarcofagi sono in generale di una data posteriore. La prima rappresentazione del carro trionfale di Dioniso con elefanti sembra datare al periodo di Marco Aurelio. [98] In pochi esempi Dioniso sta tanto tranquillo sul carro come nel rilievo di Ince Blundell Hall e nel vaso di Salò. È notevole che queste due rappresentazioni appartengano dunque ai primi monumenti di questo genere dell'arte romana e diano prova dell'esistenza di una rappresentazione anteriore e forse comune, probabilmente una pittura esistente nella Capitale. Per quanto riguarda l'arte ceramica, il vaso di Salò di mano di Felix, è unico anche in questo senso.

Ma proprio per la sua originalità, il vaso di Salò con il corteo dionisiaco ci offre una nuova interpretazione di due altri monumenti, recentemente pubblicati da Andreas Alföldi[99] nel suo bellissimo studio sui *vota publica* all'inizio dell'anno. Alföldi scrive: „Parade-aufzüge mit abgerichteten wilden Tieren waren in Rom unter den Kaisern eine beliebte Augenweide.[100] Ein solcher Aufzug war auf dem Bruchstück (Tav. XXXII, 1) einer Kuchenform aus Emona dargestellt. Im Vordergrund ist ein grosses Raubtier zu sehen mit einem löwenähnlichen Kopf, aber mit zottigen Haaren am Körper, wie bei einem Bären. Das Stück war wohl nach einer Vorlage aus dem Rhônetal angefertigt (veda Tav. XXXII, 2). Die Bestie wird von einem Treiber mit einem Krummstock in der Hand vorgeführt. Dahinter ist der Rüssel eines Elefanten sichtbar und der Kopf einer Person mit einem Palmzweig in der Hand. Im Abschnitt sieht man Tänzer auf einem Podium, die kleinen Figuren springen oben auf der Plattform herum (darum können es keine kelternden Amoretten sein), und rechts von ihnen steht eine kugelige Weinamphore. Die fragmentarische Signatur ... CERA (rechts oben, dicht am Rande) verrät, dasz es sich um die Kopie eines Gefässmedaillons aus dem Rhônetal handelt."

---

[95] B. Graaf, *De Bacchi expeditione indica monumentis expressa* (diss.), Berlin 1886; H. Graeven in *JdI* 15, 1900, 216 ss.; Fr. Matz, *Der Gott auf dem Elefantenwagen* in *Abh. Ak. Wiss. Mainz* 1952, 719 ss.

[96] Fr. Matz, ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΗ ΤΕΛΕΤΗ. *Archäologische Untersuchungen zum Dionysoskult in hellenistischer und römischer Zeit* in *Abh. Ak. Wiss. Mainz* (*Geistes- und Sozialwiss. Klasse,* 15), 1963, 1389-1454 = 1-70.

[97] La dedicazione di due zanne di elefante in Leptis Magna: I. M. Reynolds-I. B. Ward Perkins, *The Inscriptions of Roman Tripolitania,* London 1952, 92 no 295; 67 no 231; *cf.* Fr. Matz in *Abh. Ak. Wiss. Mainz* 1952, 742 = 26 no 7.

[98] Matz in *Abh. Ak. Wiss. Mainz* 1952, 729 = 13.

Adesso, dopo il ritrovamento del capolavoro di Salò, è possibile dire che il frammento trovato in Emona fa parte di un vaso-borraccia. Non sappiamo precisamente quando e sotto quale condizione questo pezzo fu trovato a Ljubljana.[101] Il colore è grigio ed il diametro 0.155. Comparando questo frammento col vaso di Salò, è subito chiaro, che tutti e due i monumenti devono essere della stessa officina: tanto affini sono le due rappresentazioni. Il tema è dionisiaco: un uomo, vestito con tunica corta, *bracae* e berretto, e tenendo un bastone nella mano, guida un leone. Sul fondo sono visibili la testa ed il collo della giraffa e poi la parte superiore di una persona con un thyrso. Sotto l'animale si vedono tre uomini che pigiano l'uva e due grandi olle. Devo dire, però, che i tre uomini non si danno il braccio, come spesso si verifica sugli altri monumenti, e dunque si può anche pensare a dei ballerini.

---

[99] A. Alföldi in *JAC* 8-9, 1965-1966, 75 con Tav. 14, 1-2.

[100] Cf. L. Friedländer - G. Wissowa, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms* II, Leipzig 1922^{10}, 86 s.; A. Alföldi in *Historia Augusta Colloquium* (Antiquitas, 4), Bonn 1963, 4 ss.

[101] J. Šašel in PWRE *s.v.* Emona non lo menziona; Déchelette, 216 s. no 81.

Una volta ritrovata la significazione del pezzo di Emona, si può mettere in relazione col vaso di Salò anche il frammento con la pantera proveniente da Lione.[102] Abbiamo già accennato all'affinità col trionfo di Dioniso di un altro medaglione rinvenuto a Lione.[103] Il tema del trionfo di Liber diventa adesso veramente popolare anche nella scuola di Felix.

Abbiamo visto che quando Felix rappresenta una *tensa*, egli decora questa con un gruppo di persone. Questa decorazione del carro si riscontra spesso nell'arte romana e non è dunque un'invenzione dell'officina lionese. Ma come ceramista, Felix era costretto a ridurne molto le proporzioni; nemmeno ne possiamo quasi mai distinguere il contenuto. Proprio questa arte compositoria e minuziosa faceva celebri i lavori di Felix fino alla Germania (Colonia) e in Dalmazia (Emona).

Ambedue i carri isiaci conosciuti danno un gruppo di sette persone che camminano verso destra o sinistra (*supra* p. 28). Questo gruppo sembra formare un'altra processione, ma le persone non portano maschere o altri attributi che le fanno identificabili. La *tensa* col trionfatore di Portus Augustus (*supra* p. 39) rappresenta anch'essa un gruppo di sette persone; la penultima sembra seduta ed è vista sul dorso. Può essere che qui abbiamo una rappresentazione di un gruppo di *captivi* del popolo sottomesso, ma l'imperatore che deve ricevere e dare grazie a questi infelici si trova nella *tensa*, ma manca sulla fiancata della *tensa* stessa. Queste scene dell'imperatore seduto in trono a cui accedono i sottomessi popoli esotici sono ben conosciute nell' arte romana scultorea, ma anche nell'arte minore, come vediamo sulle tazze di Boscoreale[104] e sulle monete. Sulla *tensa* della statua di Porto una tale rappresentazione sarebbe dunque completamente adatta alla persona del trionfatore. Sulla *tensa* dionisiaca del vaso di Salò, invece (Tav. VII), vediamo l'imperatore che riceve il senato. Questo gruppo imperiale è dunque mischiato col trionfatore-dio. Sulla *tensa* l'imperatore è seduto su una sedia[105] (non una *sella curulis*) con la mano sinistra in alto (ma non si vede una lancia) e con la mano destra in avanti (ma non si vede un globo).[106] Davanti a lui stanno otto persone, delle quali la prima alza la mano destra come segno di saluto e di omaggio. Per la figura dell'imperatore ci ricordiamo subito la famosa gemma augustea,[107] riprodotta in quasi ogni libro, ma anche le monete dove l'imperatore è seduto su un podio o sulla *rostra.*[108] Ma alla scena intera si avvicina, almeno per il periodo della fattura del vaso di Salò, uno dei rilievi degli anaglypha Traiani,[109] datato verso il 108 d.C. L'imperatore sta sulla *rostra* circondato dai littori e davanti a lui sta un gruppo del quale la prima persona alza la mano destra. Questa composizione degli uomini che si recano al ricevimento dell'imperatore sarà un gran successo nell'arte romana tanto da finire in seguito nella rappresentazione dei Magi nell'arte cristiana.[110] Che l'iconografia della scena fosse diventata fissa, lo provano il rilievo del Palazzo Sacchetti,[111] dove l'imperatore riceve il Senato, e la pittura nel Mitreo di Santa Prisca,[112] dove il Padre della comunità, seduto sul trono, riceve i rappresentanti degli altri gradi minori. Ambedue i monumenti sono databili al periodo post-severiano, l'uno rilievo statale, l'altro pittura religiosa. Sulla pittura di Santa Prisca il capo del gruppo, l'Heliodromo, alza la mano come in onore di un imperatore. Anche qui troviamo un esempio della trasposizione dei riti statali ai riti religiosi.

---

[102] Wuilleumier-Audin, 177 no 361.

[103] Wuilleumier-Audin, 163 no 316.

[104] P. Ducati, *L'arte in Roma dalle origini al sec. VIII*, Bologna 1938, Tav. LXXXII; si veda anche *supra* n. 90.

[105] R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art* (Memoirs of Connecticut Academy, 14), 1963.

Sul vaso di Salò il corteo trionfale di Liber è in relazione diretta con l'*apoteosi* del dio e di uno degli iniziati nella parte superiore destra del disco. Adesso vediamo il dio di nuovo sul carro, questa volta una *biga* a due pantere e rivolta a sinistra (Tav. IX). Della *biga* si vede ancora bene la ruota e la fiancata sinistra, che sembra decorata con rilievi. Il corpo del dio è andato perduto, ma benchè danneggiato, si distinguono la testa, le briglie e lo scettro, ossia una frusta. In direzione della *biga* si muove un uomo con *pileus* sopra la testa; egli certamente vuol salire. Tutta questa scena si svolge nel cielo, indicato dai segni zodiacali.

---

[106] A. Schlachter-F. Gisinger, *Der Globus, seine Entstehung und Verwendung in der Antike* (Stoicheia, 8), Berlin 1927; O. Brendel, *Symbolik der Kugel* in *RM* 51, 1936, 1 ss.

[107] Bianchi Bandinelli, *Rome, Centre,* 195 figs 209-211.

[108] Mattingly-Sydenham, *RIC* I, Pl. VI, 102-103; per Domiziano: Ducati, *Arte in Roma,* Tav. CXIII.

[109] Ducati, Tav. CXXIII, 1; Kähler, *Rom,* 262 ss. con Tav. 171.

[110] Fr. Cumont, *L'adoration des mages et l'art triomphal de Rome* in *Mem. Pont. Acc. Arch.* (S. 2) III, 1932, 81-105; G. Vezin, *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif,* Paris 1950.

[111] P. Ducati, *Arte in Roma,* 292 con Tav. CXCI, 2; W. Zschietschmann in *Hb. Alt. Wiss.* II, 2, 1939, 140 fig. 132.

[112] M. J. Vermaseren - C. C. van Essen, *The Excavations in the Mithraeum of the Church of Santa Prisca in Rome,* Leiden 1965, 159.

Per concepire bene tutto il valore di questa rappresentazione unica nel culto dionisiaco, dobbiamo approfondire questo tema tanto suggestivo dal punto di vista della storia dell'arte e della religione antica.

Tra i „dischi magici" di Taranto se ne trova uno (Tav. XXXIII) molto discusso [113] della più grande importanza per la comprensione del vaso di Salò. Il disco, trovato a Brindisi, è circondato dallo zodiaco che consta di undici segni posti in un ordine irregolare. Nel centro vediamo una quadriga con cavalli guidati da Mercurio, che tiene il *caduceus* nella mano sinistra. Nella quadriga stessa stanno un uomo ed una donna. Un giovanotto alato, con una fiaccola nella mano destra alzata, è salito sul carro ed è rivolto verso le due figure centrali. La quadriga a sua volta è circondata da diversi simboli, ma anche, nella parte superiore, dai pianeti.

Tutti gli autori sono d'accordo che la coppia sulla quadriga deve essere interpretata come Dioniso con la madre Semele, e che la scena è un *anodos* o meglio un'*anagoge* al cielo. [114] Secondo il Wuilleumier [115] Dioniso porta uno scettro e un sacco, mentre Semele tiene soltanto un bastone lungo; ed egli distingue sedici simboli: [116] „roue, torche à croisillons, corne d'abondance, *liknon*(?), trois patères ou gâteaux, phallos, torche allumée, ciste mystique(?), thyrse, échelle, faucille, corde ou serpent(?), trident, fleur(?)." Il giovanotto alato deve essere un Eros, che tiene nella mano sinistra le briglie. La data del disco è molto discussa e va dal quarto fino al primo secolo a.C.; Kerényi ha proposto che il lavoro sarebbe una copia romana. Il disco sarebbe stato rinvenuto insieme con oggetti funerari. „On peut hésiter seulement à les localiser au-dedans ou au-dessus de la tombe", dice il Wuilleumier. Ecco che abbiamo già trovato subito qualche tratto comune: carattere funerario, Dioniso che conduce nel carro una persona al cielo, lo zodiaco coi segni irregolari, l'Eros salito sul carro. In altre parole: nel disco di Brindisi abbiamo un precursore iconografico e ideologico del vaso di Salò.

---

[113] Fr. Cumont, *Disques ou miroirs magiques de Tarente* in *CRAI* 1916, 344; Fr. Cumont in *RA* 1917, 87 ss.; P. Wuilleumier, *Les disques de Tarente* in *RA* (S. 5) 35, 1932, 26-64; K. Kerényi, *Anodos-Darstellung in Brindisi mit einem Zodiakus von 11 Zeichen* in *ARW* 30, 1933, 271-307; P. Wuilleumier, *Tarente des origines à la conquête romaine*, Paris 1939, 542-548; Fr. Cumont in *Journal des Savants* 1941, 105; P. Boyancé, *Le disque de Brindisi et l'apothéose de Sémélé* in *REA* 44, 1942, 191-216; H. Koller, *Die Jenseitsreise — ein pythagoreischer Ritus* in *Symbolon* 7, 1971, 33-52; Cl. Bérard, *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens* (Bibliotheca Helvetica Romana XIII), Roma 1974, 23. Diametro: 0.35.

[114] Bérard, 23, il quale riferisce all'*Anthologia Palatina* 3, 1: τὴν μητέρα εἰς οὐρανόν ἀνάγοντα ; *cf.* F. Schwenn in PWRE II, 2 *s.v.* Semele, *col.* 1343; Boyancé in *REA* 44, 1942, 203.

[115] *RA* 1932, 58; ma Wuilleumier, *Tarente*, 545 crede che ambedue portino un thirso e l'uomo un cantharo.

[116] *Cf.* Roscher, *Myth. Lex.*, s.v. *Pantes theoi*; Fr. Cumont in Daremberg-Saglio, *Dict. Ant.*, s.v. *panthea signa.*

Per la parte ideologica i diversi autori hanno cercato soluzioni diverse. Secondo il Wuilleumier sui dischi di Taranto „religion, magie, cosmologie concourent donc à assurer le triomphe de la thèse mystique, que des rapports constants avec les œuvres locales rendent valable dès la Tarente grecque des IVe-IIIe siècles".[117] Altri autori, come il Boyancé,[118] mettono i dischi in rapporto con le dottrine orfiche e pitagoriche. Questi studi sono importantissimi per far vedere come il culto dionisiaco sotto l'influenza delle sètte religiose della Magna Grecia è riuscito a fare del suo dio un Sotere, un „Saviour god".[119] Ma soppongo che il ceramista Felix non ha letto le profonde teorie filosofiche, ma si è ispirato piuttosto ai dionisiaci di Roma e ai monumenti. Almeno non conosce, come l'artista del disco di Brindisi, la sequenza dei segni zodiacali. Se leggiamo bene, seguono: Pesci (Marzo) - Cancer (Luglio) - Libra (Ottobre) - Toro (Maggio) - Leone (Agosto) - perduto - Ariete (Aprile) - Gemelli (Giugno) e Capricorno (Gennaio). Per l'artista era importante la rappresentazione del cielo astrale, ma non ha voluto e potuto dare i dettagli. Il motivo però l'ha preso dai suoi predecessori, ed anche i suoi successori lo useranno ancora molte volte. Su un cratere di Ruvo,[120] datato verso il 400 av. C., che rappresenta una Gigantomachia, vediamo già sopra una zona circolare, dunque nel cielo, Dioniso in una quadriga a cavalli e seguito da satiri e da una Menade (Tav. XXXIV). Quando K. Kerényi[121] scrive sulle due persone nella *quadriga* di Brindisi: „Wenn wir bloss auf die beiden Hauptpersonen sehen, an Raub können wir nicht denken, vielmehr an einem gemeinsamen Triumphzug", allora possiamo capire come anche sul vaso di Salò è stata espressa quella coerenza fra trionfo e apoteosi. Già alla fine della Repubblica[122] il privilegio dell'ascensione al cielo non è più limitato ai soli pochi uomini,[123] ma l'apoteosi[124] di Romolo-Quirino, fondatore dello Stato romano, sarà riservata per i successori lontani dei Re, gli imperatori Romani. Soprattutto il poeta Ovidio,[125] dopo la deificazione di Giulio Cesare, ha trattato spesso questo tema dell'apoteosi degli eroi; nello stesso tempo il tema sarà sviluppato sino all'epoca tarda nell'arte decorativa.

---

[117] *RA* 1917, 57.

[118] Veda già P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecques*, Paris 1936 (1972²), 143.

[119] H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris 1951; A. Bruhl, *Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain*, Paris 1953; J. Bayet, *Croyances et rites dans la Rome antique*, Paris 1971, 241-270; M. P. Nilsson, *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*, Lund 1957.

In diverse opere Pierre Boyancé[126] ha descritto ed accennato il fondo filosofico religioso, specialmente degli orfici e pitagorici, delle concezioni antiche sull'apoteosi. In questa connessione un testo del geniale Ovidio[127] sulla dottrina pithagorica deve essere citato:

---

[120] Napoli, Inv. 81521-H. 2883. Beazley, *ARV*², 1338; Beazley, *Paralipomena*, 481; Bérard, *Anodos*, 26 s. con Tav. I, 1.

[121] Kerényi, 291; interpreta però le due persone come l'Ade e Polyboia. Boyancé, 191: „l'importance du moment vient en partie de son lien avec les origines de l'apothéose impériale."

[122] Cicero, *Tusc.* I, 12, 28: *Quid? Totum prope caelum nonne humano genere completum est?*; P. Boyancé, *L'apothéose de Tullia* in *REA* 46, 1944, 179-184.

[123] Fr. Cumont, *Afterlife*, 105; Fr. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942; Fr. Cumont, *Lux perpetua*, Paris 1949. Importante anche Fr. Cumont, *L'aigle funéraire des Syriens et l'apothéose des Empereurs* in *RHR* 42, 1910, 119-164.

[124] A. Strong, *Apotheosis and After Life*, London 1915; Fr. Cumont, *After Life in Roman Paganism*, New Haven 1923, 91-109. Kerényi, 297 cita Cicero, *Somnium Scip.* III, 8: *ea vita via est in caelum.*

[125] K. Scott, *Emperor Worship in Ovid* in *TAPA* 61, 1930, 43-69; Lily Ross Taylor, *The Divinity of the Roman Emperor*, Middletown (Conn.) 1931; *repr.* New York-Warminster 1975. Per la bibliografia anteriore: Strong, *Apotheosis*, 241 n. 33; Hiller v. Gaertringen in PWRE *s.v.* apotheosis; poi gli articoli *consecratio*; *divi.*

[126] P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris 1937, 243; 306; *REA* 44, 1942, 191-216; *REA* 46, 1944, 179-184.

[127] Ovidius, *Met.* XV, 147-152.

Quaeque diu latuere, canam. Iuvat ire per alta
astra; iuvat terris et inerti sede relicta
nube vehi validique umeris insistere Atlantis
palantesque homines passim et rationes egentes
despectare procul...

In questi versi Ovidio esprime dei pensieri molto simili a quelli di Cicerone e possono essere della stessa fonte comune. Leggendo i versi sull'apoteosi di Romolo,[128] Ovidio dice chiaramente per bocca di Marte che questo è un premio:[129]

Tempus adest, genitor, quoniam fundamine magno
res Romana valet et praeside pendet ab uno
praemia—sunt promissa mihi dignoque nepoti—
solvere et ablatum terris imponere caelo.

Giove aveva promesso a Marte:

Unus erit, quem tu tolles in caerula caeli

Marte dunque:

impavidus conscendit equos Gradivus et ictu
verberis increpuit, pronusque per aera lapsus
constitit in summo nemorosi colle Palati:
reddentemque suo non regia iura Quiriti
abstulit Iliaden.

L'apoteosi di Romolo è una sorta di ratto dalla vita terrestre, una *ascensio caeli* sul carro di Marte. Abbiamo già visto sul disco di Brindisi, che questo trasporto al cielo non deve essere necessariamente un ratto; l'ascensione, spesso, è volontaria come sul vaso di Salò. Nei *Fasti,* Ovidio ripete la descrizione della deificazione di Romolo[130] e racconta come *bellicus a telo venit in astra deus* (vs 478) e come il *rex patriis astra petebat equis* (vs 496).

L'apoteosi di Cesare si svolge completamente diversa: adesso abbiamo da fare con un vero *Katasterismos*. Ovidio [131] dedica a questo fatto essenziale poche parole:

---

[128] Ov., *Met.* XIV, 805-828. *Cf.* J. Gagé in *Revue historique* 177, 1936, 330-335.

[129] Sulla scena: J. C. Arens, *De godenschilderingen in Ovidius' Metamorphosen,* Nijmegen 1946, 155-158.

[130] Ovidius, *Fasti* II, 475-512. *Cf.* Fr. Bömer, *Interpretationen zu den Fasti des Ovid* in *Gymnasium* 64, 1957, 111-135; specialmente 131 s.

Vix ea fatus erat, media cum sede senatus
constitit alma Venus nulli cernenda suique
Caesaris eripuit membris neque in aera solvi
passa recentem animam caelestibus intulit astris.

Nelle Metamorfosi, Venere porta il figlio suo al cielo; nei *Fasti* [132] c'è Vesta che si preoccupa di questo dovere:

ille quidem caelo positus Iovis atria vidit.

Tutta la descrizione ovidiana dell'apoteosi di Cesare deve preparare la strada per la deificazione di Augusto. Come prova un altare, ora nei Musei Vaticani, [133] gli scultori non hanno seguito la concezione poetica (Tav. XXXV). L'altare dell'epoca augustea è decorato su tutti i quattro lati. Sulla fronte si trova una Vittoria alata che tiene uno scudo con l'iscrizione; [134] sul lato opposto è la rappresentazione dell'apoteosi di Cesare: un uomo (la testa è perduta) sta in una quadriga con cavalli alati. Alla sua sinistra sta un piccolo togato davanti ad una colonna; alla sua destra una donna con la mano destra alzata, accompagnata da due bambini togati; a destra della donna un ramo di lauro. Sopra l'apoteosi, il cielo è indicato dalla quadriga del Sole, da un' aquila [135] e dal dio Cielo.

---

[131] Ovidius, *Met.* XV, 843-846; Arens, *o.c.*, 160-166.

[132] Ovidius, *Fasti* III, 697-710; *cf.* Fr. Bömer, *Über die Himmelserscheinung nach dem Tode Caesars* in *BJ* 152, 1952, 27-40; Fr. Bömer in *Gymnasium* 64, 1957, 133: „die Handlung der Vesta ist ein für die alte römische Religion ganz unvorstellbarer Schwindel."

[133] W. Altman, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlin 1905, 175 no 230 („der Altar ist in das letzte Jahrzehnt vor unserer Zeitrechnung zu datieren"); W. Amelung, *Sculpt. Vat. Mus.* II, 242-249 („dagegen kann man zweifeln, ob hier die Apotheose des Caesar oder nicht vielmehr die des Aeneas zu erkennen sei"); Strong, *Apotheosis*, 65 ss. con Tav. VII-VIII; Scott Ryberg, 56 ss. con Tav. XIV (deificazione di Giulio Cesare); G. Niebling in *Historia* 5, 1956, 312-319; W. Hermann, *Römische Götteraltäre*, Kallmünz 1961, 154 no 1A; Helbig, *Führer*^{4} I, 198-201, no 255 („est ist die erste Darstellung einer Apotheose in der römischen Kunst. Griechische Vorbilder mit der Fahrt des Herakles zum Olymp mögen hereingewirkt haben." Giulio Cesare); St. Weinstock, *Divus Julius*, Oxford 1971, 356 ss. con Pl. 22, 2; A. Alföldi in *Gnomon* 47, 1975, 175.

[134] CIL VI, 876.

[135] Per l'aquila: Fr. Cumont in *RHR* 42, 1910, 119-164; per il monumento di Eutyches, si veda adesso Margherita Guarducci, *L'epigramma greco del bambino Eutyches ad Albano Laziale* in *Rend. Acc. Lincei* (S. VIII) 25, 1970, 167-174 (terzo secolo).

Già la Strong, ed ultimamente Stefan Weinstock, hanno visto bene che questa prima rappresentazione romana di un'apoteosi deve essere stata influenzata dal prototipo greco di Ercole.[136] La pira dell'Oeta è comparata col rogo sul Foro. Sui vasi greci Ercole è portato al cielo in una quadriga da Atena o Nike[137] e generalmente Hermes mostra la strada. Ma il poeta Ovidio, quando racconta l'apoteosi di Ercole,[138] non parla di Atena o Vittoria che conduce l'eroe al cielo:

Quem pater omnipotens inter cava nubila raptum
quadriiugo curru radiantibus intulit astris.

Anche Virgilio, il quale varie volte[139] aveva predetto ai nipoti di Enea l'ascensione alle stelle, parla nella Georgica[140] dell'apoteosi futura di Augusto: Ottaviano sarà posto un giorno tra i segni dello zodiaco, e proprio lì dove si trova lo Scorpione.

Nella letteratura augustea, come nell'arte plastica, la strada è preparata per il trionfo e l'apoteosi come sul vaso di Salò. Quando Ovidio[141] esalta gli scienziati in una sorta di formula mistica, allora parla della conquista del cielo come di una cosa quasi impossibile. Ma per gli eroi e per gli imperatori tutto è possibile. Una scena sull'arco di Benevento fa vedere come Giove stesso abdica in favore del *numen Augusti.*[142] I poeti hanno fretta di adulare gli imperatori. Fr. Cumont[143] ne dava una volta due begli esempi, che nello stesso tempo però danno una buona idea fino a quale punto la potestà dell'imperatore è cresciuta.

---

[136] Soph., *Philoct.*, 726 s.; Diod. IV, 38, 4; Apollod. II, 160. *Cf.* Nilsson, *Opuscula* I, 348 ss.; R. Pack in *AJP* 67, 1946, 334 ss.; Weinstock, 356 n. 10.

[137] Roscher, *Myth. Lex.*, s.v. *Herakles*, col. 2240; P. Mingazzini, *Apoteosi di Heracles* in *Mem. Acc. Lincei* (S. VI, vol. I, fasc. VI), 1925, 376-387; H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV^{e} siècle*, Paris 1951, 210 s. con Tav. XXVIII.

[138] Ovidius, *Met.* IX, 239-272.

[139] Verg., *Aen.* III, 158: *idem venturos tollemus in astra nepotes*; VII, 272: *nomen in astra ferant*; *cf.* VII, 99; IX, 641: *sic itur ad astra.*

[140] Verg., *Georg.* I, 24-42. *Cf.* E. J. Dwyer in *RM* 80, 1973, 59-67.

[141] Ovidius, *Fasti* I, 295-310 col comm. di Bömer II, 37:

Felices animae, quibus haec cognoscere primis
inque domus superas scandere cura fuit.
Admovere oculis distantia sidera nostris
aetheraque ingenio supposuere suo.
sic petitur caelum.

Per l'eroizzazione culturale: H. I. Marrou, *Mousikos Aner. Etude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Grenoble 1938; Roma 1964^{2}.

[142] Strong, *Apotheosis*, 86 con Tav. X.

[143] Fr. Cumont in *RHR* 42, 1910, 156.

Lucano [144] predice a Nerone:

te, cum statione peracta
astra petes serus, praelati regia caeli
excipiet gaudente polo; seu sceptra tenere
seu te flammigeros Phoebi conscendere currus
telluremque nihil mutato sole timentem
igne vago lustrare iuvet, tibi numine ab omni
cedetur, iurisque tui Natura relinquet,
quis deus esse velis, ubi regnum ponere mundi.

Stazio, [145] finalmente, nell'esaltare Domiziano, supera nell'adulazione Lucano e Virgilio (*Georg.*, I, 24):

tuque, o Latiae decus addite famae,
quem nova mature subeuntem exorsa parentis
aeternum sibi Roma cupit — licet artior omnes
limes agat stellas et te plaga lucida caeli
Pleiadum Boreaeque et hiulci fulminis expers
sollicitet, licet ignipedum frenator equorum
ipse tuis alte radiantem crinibus arcum
imprimat, aut magni cedat tibi Juppiter aequa
parte poli — maneas hominum contentus habenis,
undarum terraeque potens, et sidera dones.

Gli stessi poeti, che prima avevano riservato la deificazione ai loro soli padroni, finiranno in un'epoca più trada per rivendicare questa dimora celeste per sè. [146] Anche loro salgono la quadriga per arrivare al cielo:

Cum semel aetherios iussus conscendere currus,
Summum contigerim sua per fastigia culmen.

Gli eroi, una volta arrivati in cielo, implorano le divinità di voler accettare anche altre persone dilette. Sul disco di Brindisi abbiamo visto Dioniso che porta sua madre Semele in cielo su una quadriga;[147] il poeta Properzio[148] fa portare *ad astra* la sua amata Arianna. Prima gli eroi stessi erano portati dai loro genitori o tutori al cielo, adesso incominciano a loro volta a popolare il regno celeste con i loro fedeli e — quando si tratta dei culti esoterici — coi fedeli iniziati. La signora Strong[149] e Franz Cumont[150] hanno sviluppato in un modo fondamentale l'evoluzione di queste dottrine funerarie. Qui interessano soprattutto gli influssi di queste teorie sulle rappresentazioni del vaso di Salò.

---

[144] Lucanus, *Phars.* I, 45-52 (= I, p. 4 *ed.* A. Bourgery). *Cf.* R. Reitzenstein, *Poimandres,* Leipzig 1904; Darmstadt 1966², 282 s.

[145] Statius, *Theb.* I, 22-31; V, 30; *Silvae* IV, 1.

[146] Manilius, V, 10; *cf.* II, 59; 135 ss.

Nella letteratura latina del primo secolo d.C. c'è il solo Orazio che enumera varie volte le apoteosi dei diversi eroi, ora connesse con l'apoteosi futura di Augusto. In una delle epistole[151] appartenente con probabilità ai suoi ultimi lavori, riprende il tema conosciuto di Virgilio, ma in modo originale:

Romulus et Liber pater et cum Castore Pollux,
post ingentia facta deorum in templa recepti,
ploravere suis non respondere favorem
speratum meritis.

Seguono i versi in onore di Ercole: tutti questi hanno ricevuto l'onore della deificazione solo dopo la morte, ma Augusto riceve questo onore già durante la vita:

Praesenti tibi maturos largimur honores
iurandasque tuum per numen ponimus aras,
nil oriturum alias, nil ortum tale fatentes.

In un altro testo[152] Augusto è paragonato di nuovo a Castore ed Ercole:

---

[147] *Supra* p. 48.

[148] Propertius, III, 17, 7-8 (p. 116 *ed.* D. Paganelli):
Tu quoque enim non esse rudem testatur in astris
lyncibus ad caelum vecta Ariadna suis.

[149] Strong, *Apotheosis*, 197 ss.

[150] Ultimamente *Lux perpetua*, Paris 1949.

[151] Horatius, *Epist.* II, 1, 5-17. Sembra che Quinto Curtius, *Hist. Al.* VIII, 5, 8, pubblicato verso 41-42, si ispira a Orazio, quando dice:
Hi tum caelum illi aperiebant, Herculemque
et Patrem Liberum et cum Polluce Castorem
novo numini cessuros esse iactabant.

[152] Horatius, *Carm.* IV, 5, 33-36.

Te multa prece, te prosequitur mero
defuso pateris et Laribus tuum
miscet numen, uti Graecia Castoris
et magni memor Herculis.

Cicerone[153] aveva già trattato la deificazione e riferisce circa i misteri: *suscepit autem vita hominum consuetudoque communis ut beneficiis excellentis viros in caelum fama ac voluntate tollerent. Hinc Hercules, hinc Castor et Pollux, hinc Aesculapius, hinc Liber etiam (hunc dico Liberum Semela natum, non eum quem nostri maiores auguste sancteque Liberum cum Cerere et Libera consecraverunt, quod quale sit ex mysteriis intellegi potest); — hinc etiam Romulum, quem quidam eundem esse Quirinum putant. Quorum cum remanerent animi atque aeternitate fruentur, rite di sunt habiti, cum et optimi essent et aeterni.* Lo stesso pensiero si ritrova nelle sue *Tusculanae Disputationes: Ex hoc et nostrorum opinione Romulus in caelo cum dis agat aevum, ut famae adsentiens dixit Ennius, et apud Graecos indeque perlapsus ad nos et usque ad Oceanum Hercules tantus et tam praesens habetur deus; hinc Liber Semela natus eademque famae celebritate Tyndaridae fratres, qui non modo adiutores in proeliis victoriae populi Romani, sed etiam nuntii fuisse perhibentur. Quid? Ino Cadmi filia nonne* Λευκοθέα *nominata a Graecis Matuta habetur a nostris? Quid? totum prope caelum, ne plures persequar, nonne humano genere completum est?*

Il dotto commento di Arthur Stanley Pease su questo passo di Cicerone chiarisce che il tema della deificazione, dovuta ai meriti eccellenti, era diventato popolare.[154] Gli autori cristiani riprenderanno più tardi questo tema popolare per combattere la religione pagana.[155] Una volta accettato il principio della deificazione di benefattori umani, scrive Jocelyn Toynbee[156], tali onori divini, come quelli attribuiti a Giulio Cesare, erano la conseguenza inevitabile. Proprio Ercole[157] e Liber pater sono, come benefattori del genere umano, diventati esempi da imitare. *Sic itur ad astra.*

---

[153] Cicero, *Nat. deor.* II, 62 (p. 698 ss. *ed.* Pease); *cf.* Cicero, *Tusc.* I, 28-29.

[154] *Cf.* Aët., *Plac.* I, 6, 15 (*Doxogr. Gr.*^{2}, 296-297): ἕβδομον (sc. εἶδος θεῶν) δὲ καὶ ἐπὶ πᾶσι τὸ διὰ εἰς τὸν κοινὸν βίον εὐεργεσίας ἐκτετιμημέτον, ἀνθρώπινον δὲ γεννηθέν, ὡς Ἡρακλέα, ὡς Διοσκόρους, ὡς Διόνυσον.

[155] Arnobius, V, 30: *qui eos homines fuisse contendant et potestatis alicuius et meriti causa deorum in numerum relatos*; Lact., *Inst.* I, 8, 8: *quia reges maximi ac potentissimi fuerunt, ob merita virtutum suarum aut munerum aut artium repertarum.*

[156] J. M. C. Toynbee in *JRS* 38, 1948, 161; *cf.* H. P. L'Orange, *Apotheosis in Ancient Portraiture*, Oslo 1947.

Sono però dell'opinione che un terzo testo di Orazio può aver influito sul ceramista Felix, quando stava facendo il nuovo vaso di Salò: voglio dire il *Carmen* III, 3 vs 9-24:

> *Hac arte Pollux et vagus Hercules*
> *enisus arces attigit igneas,*
> *quos inter Augustus recumbens*
> *purpureo bibet ore nectar.*
> *Hac te merentem, Bacche pater, tuae*
> *venere tigres, indocili iugum*
> *collo trahentes, hac Quirinus*
> *Martis equis Acheronta fugit,*
> *Gratum elocuta consiliantibus*
> *Iunone divis: Ilion, Ilion*
> *fatalis incestusque iudex*
> *et mulier peregrina vertit*
> *in pulverum, ex quo destituit deos*
> *mercede pacta Laomedon, mihi*
> *castaeque damnatum Minervae*
> *cum populo et duce fraudulento.*

In queste righe splendide del poeta Orazio sono presenti tutti gli elementi che ritroviamo sul vaso di Salò. Sul lato B vediamo Liber trionfatore e deificato (*hac te merentem*) con le sue tigri o pantere; sul lato A vediamo il *vagus Hercules* che uccide il perfido Laomedonte. Ercole è anche sul vaso di Salò il simbolo della vita giusta, che come Ulisse ha portato a termine i lavori; Laomedonte è il re ingiusto e perfido contro gli dei e che sarà soltanto degno di morire davanti alle mura della città. Non dimentichiamo, che questo solo carme di Orazio riunisce l'apoteosi dell'imperatore, Liber e Ercole, con la punizione di Laomedonte; solo dopo la lettura del poema capiamo meglio perchè questi due lati con Dioniso e Ercole sono riuniti nel vaso-borraccia di Felix.

---

[157] M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, Paris 1955.

Felix ha chiamato la rappresentazione di Dioniso: LIBER · IN DEVM, questo è il titolo per la parte superiore del lato B. Notiamo subito che la parola LIBER è posta sopra l'ala della Vittoria e che il nome del dio è seguito da un punto. La parola IN si trova sopra la testa della Vittoria e divisa dalla parola DEVM dal ramo di palma che la Vittoria tiene nella mano. In questo modo sembra di avere due iscrizioni diverse; una appartenente alla scena del LIBER come trionfatore, mentre la seconda IN DEVM si riferisce all'apoteosi dell'iniziato dionisiaco che sale la biga. Questo è anche più logico, perchè Liber stesso si trova già arrivato al cielo, mentre l'iniziato vuol ancora salire questa biga, che lo porterà alla salute eterna.

Il Pease, nel suo bellissimo commento al *De Natura deorum*,[158] ha apportato molti altri testi simili all'espressione di Cicerone *in caelum... tollerent*, espressione molto affine con le parole *in deum* del nostro vaso. Fuori dalle concordanze che abbiamo citato sopra, accennando il carattere specifico della deificazione, menzioniamo Cicerone in diverse occasioni:

1) *Tusc.*, IV, 50: *Herculem, quem in caelum ista ipsa... sustulit fortitudo.*
2) *Pro Mil.*, 97: *etiam in caelum homines viderentur ascendere.*
3) *Tusc.*, I, 27: *dux in caelum soleret esse.*
4) *Am.*, 13: *reditum in caelum.*
5) *Legg.*, II 19: *ollos quos endo caelo merita locaverunt.*
6) *Off.*, III, 25: *Herculem illum quem hominum fama beneficiorum memor in concilio caelestium conlocant.*

Solo da questi esempi ciceroniani si vede che, come già ha osservato il Litchfield,[159] in queste liste degli eroi divinizzati l'Ercole prende il primo posto d'onore. Servius[160] racconta una versione interessante sulla ascensione di Ercole, la quale secondo il Boyancé[161] deve essere attribuita in origine all'Heraclide pontico: *IAM BRACCHIA CONTRAHIT ARDENS SCORPIOS ideo Augusto merito iuxta scorpium locum adsignat,*

---

[158] II, 700.

[159] H. W. Litchfield, *National „Exempla Virtutis" in Roman Literature* in *Harv. Stud. in Class. Phil.* 25, 1914, 1-71

[160] Servius, *ad Georg.* I, 34 (p. 141 *ed.* Thilo).

[161] P. Boyancé in *REA* 44, 1942, 206 n. 7.

quia sidus hoc supra Romam positum creditur. Varro tamen ait se legisse Empedotimo cuidam Syracusano a quadam potestate divina mortalem aspectum detersum, eumque inter cetera tres portas vidisse tresque vias: unam ad signum scorpionis, qua Hercules ad deos isse diceretur; alteram per limitem, qui est inter leonem et cancrum; tertiam esse inter aquarium et pisces. argute itaque eam viam et sedem tribuit Augusto, forti imperatori, quam habuit deus fortis.

Quando si compara questa tradizione con l'apoteosi del vaso di Salò, soltanto le due ultime porte potevano essere di interesse. Sul nostro zodiaco manca lo Scorpione; le due altre porte tra il Leone ed il Cancro, e quella tra i Pesci e l'Aquario, non si distinguono chiaramente dal disordine dei segni zodiacali. Non è dunque probabile che l'iniziato dionisiaco sul vaso di Salò faccia un'ascensione che potrebbe essere simile a quella di Ercole. D'altro lato Jean Bayet [162] ha sottolineato che la felicità di Ercole nel cielo è stata assimilata in Italia con la vita beata dionisiaca. Sul monumento (Tav. XXXVI) di Igel in Germania [163] vediamo Ercole arrivare al cielo, dove sarà accolto da Atena, che gli stringe la mano destra. [164] La quadriga è circondata dallo zodiaco, come vediamo spesso anche su altri monumenti. [165]

Isidoro [166] racconta: *apud Graecos autem inventorem vitis Liberum appellari; unde et cum gentiles post mortem deum esse voluerunt.*

---

[162] J. Bayet, *Hercule funéraire* in *MEFR* XXXIX, 1921-1922, 219-266; specialmente 248 ss.: „il n'est pas étonnant que cette conception de la vie future dionysiaque ait été plus forte que le symbolisme philosophique du bûcher de l'Oeta et de l'apothéose d'Hercule par les flammes."

[163] Dragendorff-Krüger, 71 ss. con Tav. 8. Datazione: prima metà del terzo secolo; *cf.* Strong, *Apotheosis*, 222 ss. con Tav. XXX.

[164] *Cf.* Suet, *Caesar*, 81, 3: *ipse sibi visus est per quietem interdum supra nubes volitare, alias cum Iove dextram iungere.* La tradizione persiste nell'arte cristiana: un avorio mostra l'ascensione del Signore *supra nubes* che stringe la mano del Padre (*BJ* 152, 1952, Taf. 28; Kähler, *Rom*, 413 con Tav. 279).

[165] Fr. Cumont in Daremberg-Saglio *s.v.* zodiacus; Fr. Cumont, *Trajan „Kosmokrator"* in *REA* 42, 1940 (= *Mélanges Radet*), 408-411; anche sui sarcofagi i morti sono tante volte circondati dallo zodiaco (H. Graeven in *RM* 28, 1913, 271 ss.; G. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks* I-II, Cambridge (Mass.) 1951). Graeven, 292 s. menziona alcuni sarcofagi (Robert *Ant. Sark. Rel.* II no 11; III (1) no 77 con Tav. 20) sui quali si vede il cielo indicato da una parte dello zodiaco.

[166] Isid., *Etym.* 17, 5, 1.

Questa scena della vendemmia forma sul nostro vaso la transizione al trionfo. Secondo Plinio [167] Liber compra e vende corone e trionfi. Affinchè l'ammiratore del vaso non possa pensare che qui fosse stato rappresentato il trionfo di un imperatore, si trova l'annotazione LIBER. Nel Museo archeologico di Lione [168] è conservato il frammento di un medaglione trovato a Sainte-Colombe. Mercurio affida il bambino, indicato con LIBER, alla ninfa Nysa, che lo nutrisce. L'arte romana, come l'arte medievale, vuol raccontare; l'artista deve istruire anche quelli che non possono leggere. In questo modo anche il ceramista compie talvolta un dovere politico e religioso. Così Felix non vuol raccontare nella terza scena l'apoteosi di Liber, ma dell'iniziato al suo culto. Altrimenti l'iscrizione sarebbe *in deos* come nel testo di Servio: *qua Hercules ad deos isse diceretur.* Senza contare l'espressione generale *in caelum,* troviamo il plurale come *astra*; *sideribus recepta*; [169] *ille vitam deum accepit; in numerum deorum.* Manilius [170] esprime bene l'intenzione del nostro vaso:

> *quis caelum possit nisi caeli munere nosse,*
> *et reperire deum nisi qui pars ipse deorum est.*

Il piccolo uomo con cappuccio e mantello svolazzante vuol salire sulla biga del dio e stare accanto a lui per sempre; vuol godere la vita celeste bacchica; vuol andare IN DEVM, cioè al suo dio LIBER. Il nostro vaso con epigrafe *in deum* (εἶς θεὸν) è un precursore per le iscrizioni cristiane, dove l'espressione è più frequente almeno nella poesia. [171] Si trovano rispettivamente *iït ad deum* (ILCV, 90); *receptus ad deum* (ILCV, 3332b); *ad deum in pace d(ep)* (3337); *roget deu, ut ad deum suscipiatur* (2376); *accepta apud deum* (3333) ed espressioni dove *in deum = in deo:* [*decessit?*] *in deum* (1602a); *vivas in deum* (2198); *fide in deu* (2495; 3366A; 3368).

---

[167] Plin., *N.H.* VII, 191.

[168] Wuilleumier-Audin, 37 no 26 con Tav. I.

[169] Su queste monete di Faustina iuniore: F. Matz in *Abh. Ak. Mainz* 1952 = 728. In generale: H. Graeven in *RM* 28, 1913, 300.

[170] Manilius II, 105 ss.; *cf.* I, 40 ss.

[171] E. Diehl, *Inscriptiones Latinae Christianae veteres,* III, *indices,* Berolini 1961^{2}. Ringrazio il Prof. Gabriele Sanders (Gent, Belgio); il Prof. H. Wagenvoort (Utrecht) e il Dott. H. C. Gerversman (Utrecht) per il loro interessamento al problema. Si veda anche Thes. L. L. *s.v.* deus.

Nell'arte figurativa la rappresentazione di una persona che sale un carro in tempo di pace o di guerra ricorre spesso fin dai periodi più remoti.[172] Studiando però l'apoteosi del nostro vaso, uno non può sottrarsi al fatto della grande rassomiglianza coi rilievi mitriaci.[173] Ma la difficoltà è che questa rappresentazione dell'apoteosi di Mithra sulla *quadriga* o *biga* del Sole non era ancora nota nel periodo in cui fu cotto il vaso di Salò. Proprio sotto il regno di Domiziano, Stazio vedeva i primi monumenti mitriaci[174] e non sappiamo se questi contenevano anche l'episodio dell'apoteosi. Questo non è neppure probabile, perchè i monumenti mitriaci con l'ascensione di Mithra sono quasi sconosciuti in Italia, come i rilievi compositi in generale, dove questa scena nei paesi danubiani e renani ricorre. Anche consapevoli che il Mitraismo, già alla fine del primo secolo, era conosciuto in questi paesi nordici;[175] che il ceramista Felix esportava fino a Colonia (p. 70) e che veterani delle legioni renane si stabilivano spesso a Lione, noi non abbiamo testimonianze dell'apoteosi di Mithra dall'epoca del ceramista Felix. Ma neppure dalla parte dei misteri dionisiaci conosciamo una tale rappresentazione. Abbiamo visto che Cicerone, quando parlava dell'apoteosi, diceva: *quod quale sit ex mysteriis intellegi potest.* Benchè l'oratore non fosse iniziato ai misteri eleusini, possono essere intesi proprio questi, nei quali il ratto di Proserpina dall'Ade finisce ogni anno in un'ascensione volontaria alla terra. Ma naturalmente si può anche pensare ad una fonte comune, cioè l'apoteosi di Ercole, che ha avuto tanta influenza sulla concezione dell'apoteosi dell'imperatore e di Dioniso. Ma come la rappresentazione dell'apoteosi del *mystes* dionisiaco sul vaso di Salò è rimasta unica e le rappresentazioni dell'ascensione di Mithra sono diventate un tema di larga diffusione, non vorrei del tutto escludere la possibilità che il ceramista, interessato come era nelle religioni orientali, sia stato in contatto con membri delle prime comunità mitriache a Roma, a Ostia e a Colonia. Ma provare questo con certezza non è possibile.

---

[172] J. Wiesner, *Fahrende und reitende Götter* in *ARW* 37, 1941-2, 36-46; J. Wiesner, *Fahren und Reiten im Alteuropa und im alten Orient*, Hildesheim-New York 1971. Per il tempo di Traiano si veda il papiro di Giessen: ἅρματι λευκοπώλωι ἄρτι Τραϊαν[ῶι] συνανατείλας ἥκω σοι. *Cf.* E. Kornemann in *Klio* VII, 1907, 278 ss.; Strong, *Apotheosis*, 247 n. 81; Fr. Cumont in *REA* 42, 1940, 411 n. 1. Per i rilievi di Ephesos: Reinach, *RR* I, 144, 3; R. Heberdey in *JOAI* (*Beiblatt*) VIII, 1904, *cols* 53-54 con fig. 12; Strong, *Apotheosis*, 90, Pl. XI.

[173] Vermaseren, *CIMRM* I-II, index *s.v.* Sol in a chariot.

[174] Statius, *Theb.* I, 717 ss.

[175] E. Schwertheim, *Die Denkmäler orientalischer Gottheiten im römischen Deutschland* (EPRO 40), Leiden 1974; M. J. Vermaseren, *Der Kult des Mithras im römischen Germanien*, Stuttgart 1974; M. Daniels, *The Role of the Roman Army in the Spread and Practice of Mithraism* in *Mithraic Studies* II, Manchester 1975, 249-274; M. J. Vermaseren, *Il culto di Mithra in Germania* in *Colloquio sulla Germania 1975* (in corso di stampa).

Sul monumento di Neuenheim,[176] della fine del secondo secolo, vediamo Mithra con mantello svolazzante, in corsa per arrivare in tempo (Tav. XXXVII). Su un rilievo[177] del terzo Mithraeum in Poetovio, il carro del Sole è volto verso sinistra (Tav. XXXVIII) come sul vaso di Salò. La stessa concezione iconografica la vediamo nell'arte cristiana riguardo alle rappresentazioni dell'ascensione[178] di Elia (Tav. XXXIX), influenzata anche questa dall'apoteosi dell'imperatore.

Finalmente dobbiamo parlare di un monumento della fine del quarto secolo, l'avorio dei Symmachi,[179] ora a Londra (Tav. XL), perchè dimostra ancora una volta la stessa connessione fra trionfo ed apoteosi come riscontriamo sul vaso di Salò. Nella parte inferiore vediamo l'imperatore (probabilmente Giuliano) seduto in una *quadriga* con elefanti. Il carro trionfale è decorato con un baldacchino. Davanti a lui si vedono il rogo, due aquile e un giovanotto in una *quadriga* con cavalli, che ascende al cielo. La terza scena è l'assunzione dell'imperatore al cielo, dove lo attendono cinque altre persone. Il *divus* è portato da due figure alate, ma nell'angolo superiore destro si trova il Sole in una parte dello zodiaco (libra; scorpione; sagittario; capricorno; acquario e pesci). Di nuovo abbiamo una testimonianza del vigore tenace di una tradizione iconografica ed iconologica.

---

[176] Vermaseren, *CIMRM* II no 1283; Schwertheim, 184 no 141A con Tav. 40.

[177] Vermaseren, *CIMRM* II no 1579 con fig. 400.

[178] O. Benndorf - R. Schoene, *Die antiken Bildwerke des lateranischen Museums,* Leipzig 1867, Inv. 198; si veda anche la pittura nella Catacomba della Via Latina: A. Grabar, *The Beginnings of Christian Art,* London 1967, 225 con fig. 248a; la storia (2 *Re* II, 11) di Elia ed Elisa ricorre nel quinto secolo sulla porta della Basilica di Santa Sabina (Kähler, *Rom,* 412 con Tav. 278).

[179] London, BM, Inv. 57; O. M. Dalton, *Catalogue of Ivory Carvings of the Christian Era in the British Museum,* London 1909, no 1; H. Graeven in *RM* 28, 1913, 271 ss. con Tav. VII (deificazione di Constantius Chlorus); Strong, *Apotheosis,* 227; 279 n. 66 con Tav. XXXI (Constantius Chlorus); Delbrueck, *Consulardipt.,* 227-230, no 59 (Antonino Pio; *cf.* per l'apoteosi di Antonino Pio L. Deubner in *RM* 27, 1912, 1-20); E. Weigand in *JdI* 52, 1937, 121-138 (Antonino Pio; contro Delbrueck il quale proponeva la seconda metà del quinto secolo come la data dell'avorio, il Weigand propone 382-394 e come quasi sicuro l'anno 386); R. Herzog in *Trierer Zeitschrift* 13, 1938, 116 ss. (Giuliano Apostata); E. Kitzinger, *Early Medieval Art in the British Museum,* London 1940, 13-15; E. P. De Loos-Dietz, *Vroeg-Christelijke Ivoren,* Assen 1947, 124-131 con Tav. XIV, fig. 26; K. Wessel in *JdI* 63-64, 1948-1949, 142 ss. con fig. 12 (Giuliano); W. F. Volbach, *Elfenbein,* 39 no 56 con Tav. 14; A. Rumpf in *BJ* 155-156, 1955-1956, 127 ss. (Antonino Pio); J. Straub in *Gymnasium* 69, 1962, 310-326 con Tav. 1, a; Weinstock, *Divus Julius,* 363 con Tav. 24, 4; J. M. C. Toynbee, *The Art of the Romans,* London 1965, 263 con Tav. 90; J. M. C. Toynbee, *Animals in Roman Life and Art,* London 1973, 46 con Tav. 11; H. H. Scullard, *Elephant,* Tav. XX, 2.

Sul lato A del vaso di Salò si trova la rappresentazione dell'uccisione di Laomedonte. Per far capire questa scena e le tre persone più importanti di questa tragedia, il ceramista ne ha dato le indicazioni: ESIONE, HERCVLES e LAOMEDON. Ma Ercole è stato rappresentato molto più grande delle altre figure; egli è la persona centrale come su alcuni medaglioni. Esione sta con la faccia distolta dalla scena, non vuol vedere la morte del padre davanti alle mura di Troia, non vuol vedere neanche la morte dell'altro guerriero accanto a Laomedonte. Può darsi che questo sia da identificare con Priamo, il quale sarà risparmiato e diventerà il futuro re della città. Ma in ogni caso la scena non accenna alla liberazione di Esione, come vediamo su molti altri monumenti,[180] ma alla morte di Laomedonte. Per tali fatti (*hac arte; his meritis*) l'Ercole merita di ascendere all'Olimpo, come dopo, secondo il suo esempio, farà Dioniso-Liber.[181]

La storia di Laomedonte[182] è raccontata nell'Iliade,[183] ma sulla devastazione di Troia e la morte del re perfido essa non dà nessun dettaglio:

---

[180] In generale: Fr. Brommer, *Die Königstochter und das Ungeheuer* (Marburger Winckelmann Programm), 1955; *cf.* M. J. Milne in *AJA* 60, 1956, 300-302. Questa scena della liberazione di Esione può avere una significazione funeraria: Brommer, 7; veda già R. Strong - N. Jolliffe, *The Stuccoes of the Underground Basilica near the Porta Maggiore* in *JHS* 44, 1924, 65-111; specialmente 78; l'apoteosi di Ercole: 82.

[181] Ovid., *Tristia* V, 3, 19-20:

ipse quoque aetherias meritis invectus es arces,
quo non exiguo facto labore via est.

[182] Weizsäcker in Roscher, *Myth. Lex.*, s.v. *Laomedon*; Gunning in PWRE XII (1) *s.v.* Laomedon, *cols* 747-754; H. v. Geisau in KPW III *s.v.* Laomedon, *cols* 487-488.

[183] Iliade 5, 640; 7, 452; 21, 441-460.

> ὅς ποτε δεῦρ' ἐλθὼν ἕνεχ' ἵππων Λαομέδοντος
> ἐξ οἴης σὺν νηυσὶ καὶ ἀνδράσι παυροτέροισιν
> Ἰλίου ἐξαλάπαξε πόλιν, χήρωσε δ'ἀγυιάς.

Anche Pindaro[184] menziona soltanto la perfidia di Laomedonte: Λαομεδοντιᾶν ὑπὲρ ἀμπλακιᾶν, e neppure i mitografi[185] non offrono una descrizione comparabile con quella del vaso di Salò.

Che anche questo lato del nostro vaso sia completamente unico nella iconografia dell'arte romana, diventa chiaro quando ci si rivolge alle pochissime testimonianze archeologiche sulla morte di Laomedonte.[186] Plinio[187] dà una notizia interessante sulle pitture dell'artista Antemon che si trovavano nel museo antico del portico d'Ottavia:[188] qui Laomedonte ed i miti di Ercole e Posidone sarebbero stati rappresentati. Questi dipinti erano dunque visibili quando l'autore del nostro vaso, Felix, ha visitato Roma (*sopra* p. 41) e possiamo supporre che il nostro artista senza dubbio abbia ammirato questi e gli altri capolavori esposti nel Museo pubblico. È un'ipotesi probabile che le pitture di Antemon abbiano esercitato degli influssi sulla composizione della magnifica scena creata da Felix. Se potessimo provare questo, avremmo ritrovato col vaso di Salò anche una parte delle pitture di Antemon! Sinora gli archeologi suppongono che un „ricordo di queste pitture fosse in un grande fregio continuo nella Casa di Loreio Tiburtino (o del Ottavio Quartione), a Pompei (Reg. II, 2, 5), unico esempio nella pittura pompeiana di un' ampia composizione narrativa: in esso, si vedono Eracle che si presenta a Laomedonte, seduto in trono, circondato dai suoi cortigiani, e lo stesso eroe che investe furibondo Laomedonte ed i Troiani dopo il rifiuto della mercede. Le scene sono molto lacunose.

---

[184] Pind., *Isthm.* VI, 28-29.

[185] Apollod., II, 134 ss.; Hyginus, *Fab.* 31, 89.

[186] L. Rocchetti in *EAA* s.v. *Laomedonte*; Fr. Brommer, *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage. I. Herakles,* Marburg 1971, 101.

[187] Plin., *N.H.* 35, 139: *Herculem ab Oeta monte Doridos exusta mortalitate consensu deorum in coelum euntem. Laomedontis circa Herculem et Neptunum historiam*; Overbeck, *SQ* no 2110; non riprodotto in G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini,* Firenze 1950, il quale contiene però un capitolo su Plinio (pp. 215-243).

[188] G. Lugli, *Roma antica,* 562-567; Nash, *Bildlex.* II, 254 ss.

Le altre identificazioni di Laomedonte nelle scene in cui appare Esione non sono accettabili con sicurezza." [189]

Anche nella Casa del Citarista ricorre qualche scena col Laomedonte. [190] Sulla parete sinistra dell'*oecus* si trova il giovane re Laomedonte seduto in trono tra Apollo e Posidone; le mura non sono ancora state costruite, perchè vediamo soltanto delle tende. Vediamo dunque che il tema del perfido Laomedonte e l'imminente distruzione di Troia erano noti e nella letteratura e nell'arte. Ma fra le pitture di Pompei non troviamo la distruzione di Troia stessa e l'uccisione di Laomedonte, nemmeno sappiamo se figurassero queste scene sulle pitture di Antemon. D'altro lato sappiamo dall'Ara Casali, [191] di epoca adrianea, che anche l'uccisione di Laomedonte apparteneva al repertorio degli artisti (Tav. XLI). Le sculture sono dedicate alla storia mitica di Roma-Troia. Sul lato destro e sotto il giudizio di Paride si trova la prima presa di Troia. „Von einem riesigen Rundschild gedeckt, stürmt der Heros heran. Sein Attribut, die grosse Keule, liegt zwischen seinen Beinen. Minerva steht hinter ihm und spendet ihm Kraft. Ein Trojaner windet sich vor ihm im Todeskampf. Ein anderer, vielleicht König Laomedon, leistet noch Widerstand" (Erika Simon). Si vede subito che queste rappresentazioni sull'Ara Casali e sul vaso di Salò sono troppo diverse per essere derivate da un tipo comune. La composizione sul vaso è molto più artistica ed originale ed appartiene perciò ai capolavori dell'arte romana. E proprio questo fatto rende più plausibile una derivazione dell'opera dal pittore greco Antemon.

Sul vaso di Salò (Tav. IV) la città di Troia è stata costruita da Apollo e Posidone. Le due divinità l'hanno decorata con un portico grandioso ornato con festoni e sfingi alate. [192] La città era illuminata, perchè una grande lucerna a forma di cantharo[193] è sospesa alla trave sotto le due colonne centrali. La costruzione della muratura è molto regolare, come la riscontriamo anche sugli altri monumenti,[194] ma sul nostro vaso i merli sembrano in fiamme.

---

[189] L. Rocchetti in *EAA* s.v. *Laomedonte, col.* 474; H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler* II, Stuttgart 1889, 284; G. E. Rizzo, *Pittura ellenistico-romana*, Milano 1929, Tav. LXVII; V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell'Abbondanza*, Roma 1953, 367 ss.; K. Schefold, *Die Wände Pompejis*, Berlin 1957, 52 con la bibliografia.

[190] Erika Simon, *Ungedeutete Wandbilder der Casa der Citarista zu Pompeji* in *Mélanges Mansel*, Ankara 1974, 31-43 con bibliografia precedente.

[191] Helbig, *Führer* I^4, 216 ss. no 268 con bibliografia precedente.

[192] Una sfinge sulla trave di un edificio si vede sugli stucchi della Farnesina: Bianchi Bandinelli, *Rome, Centre*, 181 fig. 195. Datazione: 30-25 av.C. Due sfingi opposte con un candelabro nel centro: G. Koch, *Verschollene Meleagersarkophage* in *AA* 88, 1973, 287 no 1 con Tav. 1, a-b; *cf.* A. Giuliano, *Il commercio dei sarcofagi attici*, 1962, 41 no 188. Due sfingi sui coronamenti di pilastri nel triclinio 14 (II stile) della villa romana di Oplontis: A. de Franciscis in *Neue Forschungen in Pompeji*, Recklinghausen 1975, 14 con fig. 18 e 20.

Ercole uccide Laomedonte non con la clava, ma con una freccia. Lo scudo di Laomedonte (Tav. VI) è decorato con la rappresentazione di un cavaliere guerriero, probabilmente il re stesso, che ammazza i suoi avversari. Quando abbiamo attribuito il nostro nuovo documento e capolavoro di Salò al regno di Domiziano, possiamo trovare una conferma per questa datazione ancora sulle monete di Domiziano,[195] dove ritroviamo spesso il tema dell'imperatore a cavallo „riding down foeman", che calpesta il nemico. Ma non è probabile che il nostro artista abbia voluto paragonare l'imperatore di Roma col re perfido di Troia.

Il nuovo vaso di Salò dimostra un chiaro simbolismo funerario su ambedue i lati. È dunque lecito domandarsi se anche gli altri vasi-borraccia hanno una stessa significazione funeraria. La questione non è molto difficile. Il c.d. „vaso Sallier", l'unico esemplare gallico conservato intero come il nostro vaso e sicuramente del ceramista Apollinaris (Tav. X e XI), è decorato su un lato con la scena della lotta tra Marsyas e Apollo e sull'altro lato con la lotta tra Apollo e Ercole nel bere. Un lato corrisponde al tema del supplizio di Marsyas, conservato sull'esemplare di Lezoux. Dopo le ricerche del Franz Cumont[196] possiamo essere convinti del simbolismo funerario. La lotta tra Ercole e Apollo può appartenere allo stesso genere dei fatti per i quali l'eroe ha meritato l'apoteosi. Ma la scena è chiaramente bacchica. Già il

[193] *Cf.* il mosaico nel Mitreo delle sette porte in Ostia (Vermaseren, *CIMRM* I 136 no 287 con fig. 82 = Becatti, *Mitrei Ostia,* 93 ss. con Tav. XIX).

[194] P.e. su una corniola: Marie-Louise Vollenweider, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit,* Baden-Baden 1966, 93 s. con Tav. 8.

[195] Mattingly-Sydenham, *RIC* II, 187 no 257; 190 no 284; 194 no 317; 197 no 344; 199 no 361. Veda anche A. Alföldi, *Tonmodel,* 316: „Die verschiedenen Sinnbilder der siegreichen Kraft des Souveräns, wie die Unterwerfungszene, die Triumphzüge, die Zerstampfung der Feinde gehören alle in diesen Rahmen. Denn nicht erst das IV. Jh. erfand die These, dass der Sieg des Imperators über die Barbaren die *fel(icium) temp(orum) reparatio* bringen wird."

[196] Cumont, *Symb. fun.,* 303 ss.

Bayet [197] ha dimostrato che i tipi dell'Ercole *epitrapezios* e dell'Ercole *bibax* erano diventati comuni. Ercole con lo *scyphus* figura così come simbolo della felicità ultra-terrestre.

Anche i due vasi trovati in Egitto (*supra,* p. 18 s.) fanno allusione alla religione ed ai simboli dionisiaci.

Rimane il frammento di Vichy (*supra,* p. 16) con la scena della guerra troiana; si ricordano soltanto le molte scene di questo genere sulle urne e sarcofagi etruschi per essere convinti che alludono alla vita ultramondana. Possiamo dunque concludere che il vaso-borraccia, in generale, possiede una destinazione e un simbolismo funerari.

L'idea di accostare l'apoteosi di Dioniso con la scena dell'uccisione di Laomedonte sui due lati del vaso di Salò, è stata presa dal ceramista Felix dopo la lettura del terzo carme del terzo libro di Orazio. Almeno così abbiamo suggerito (*supra,* p. 57). Lo stesso carme di Orazio sembra anche aver influenzato la pittura originale nella Casa del Citarista a Pompei. [198] K. Schefold [199] può aver forse troppo accennato all'influsso del grande poeta augusteo sulle pitture pompeiane, ma il suo influsso sembra incontestabile. A Pompei non sono state trovate citazioni dirette da Orazio, i pittori si sono più ispirati agli altri due poeti augustei, Virgilio, Lucrezio ed Ovidio. [200]

Ma i ceramisti della Gallia hanno dato anche loro qualche prova dell'arte poetica sui loro vasi. Sotto la scena della lotta di Marsyas con Apollo si legge: [201]

PALLADOS EN STVDIO DIDI
CISTI MARSYAS CANTV DV
MQVE TIBI TITVLVM QVAE
RIS MALA POENA REMAS

---

[197] Bayet in *MEFR* 39, 1921-1922, 256 ss.

[198] Erika Simon in *Mélanges Mansel,* 41.

[199] K. Schefold, *Pompejanische Malerei,* Basel 1952, 87 ss.: „Führend ist dabei immer die Dichtung, denn Horaz lehnt sich nie an die bildende Kunst an."

[200] M. della Corte, *Case ed abitanti di Pompei,* Napoli 1965^3, 111 no 166; L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis,* Hildesheim 1960^2, 44; H. Solin in *Neue Forschungen in Pompeji,* Recklinghausen 1975, 248ss.; *cf.* A. H. Borbein, *ibidem,* 61 ss.

[201] CIL XII, 5687, 9; Déchelette, 307-308; la signorina Françoise Vallet, conservatrice del Museo di Saint Germain-en-Laye me ne ha mandato una copia, ma soprattutto la fine è adesso quasi illeggibile.

Pallados en studio didicisti, Marsyas, cantu(m)
Dumque tibi titulum quaeris, mala poena rema(n)s(it).

Tre esametri che si riferiscono ad Atalanta, si trovano su un vaso di Felix stesso: [202] (Fig. 18 e Tav. XLII)

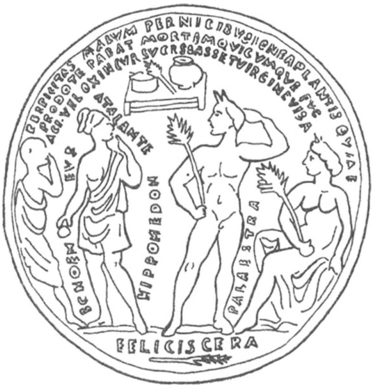


Fig. 18. Atalanta e Hippomenes (Wuilleumier-Audin, no. 16).

RESPICIT AD MALVM PERNICIBVS IGNEA PLANTIS
QVAE PRO DOTE PARAT MORTEM QVICVMQVE FVGACI
VELOX IN CURSV CESSACET VIRGINE VISA.

Un terzo esempio lo offre un distico frammentario, [203] che deve riferirsi al mito di Io e Giove:

[.....]T AMOR TAVRVS LATET
...]O QVE FVRTA TON
...] MIRANDVM AN
[i]MOS FVNDERE
.RA POTEST

La restituzione di queste righe rimane incerta; Wuilleumier-Audin avvertono di non supporre *vacca* nell'ultima riga, perchè una *r* forma l'ostacolo. [204] Nella seconda riga vi è posto per quattro lettere; l'integrazione *Iunoque* è dunque più probabile dello *Ioque* come osservano gli stessi Wuilleumier-Audin. La terza riga ha posto per tre lettere che devono seguire al *ton* della seconda riga: *tonantis* sembra troppo lungo. Il distico può essere restituito approssimativamente:

---

[202] Wuilleumier-Audin, 31 no 16.
[203] Wuilleumier-Audin, 37 no 29; *cf.* Buecheler, *Carm. ep.*, no 887.
[204] Supplire *taura* (Wuilleumier-Audin) non mi sembra permesso.

[*vinci*]*t amor, taurus latet* [. . . .]*oque furta ton-*
. . .] *mirandum an*[*i*]*mos fundere* [*i*]*ra potest.*

Di questo piccolo florilegio, il primo esempio si trova sul vaso-borraccia di Apollinaris, mentre i due altri sono scritti su medaglioni. Tutti i tre esempi illustrano una scena mitologica; è dunque logico pensare ad un influsso da parte di Ovidio. Questo influsso ovidiano esiste fuori dubbio per le tre righe dedicate alla storia di Atalante sul medaglione di Felix. Ma il nostro ceramista ha invertito la sequenza della storia. Ovidio[205] ha raccontato la storia ampiamente. Atalante annuncia con queste parole le condizioni per un matrimonio (X, 569-572):

„Nec sum potienda, nisi" inquit
„victa prius cursu.pedibus contendite mecum.
praemia veloci coniunx thalamique dabuntur:
mors pretium tardis: ea lex certaminis esto".

La velocità della vergine è descritta così (X, 591):

aura refert ablata citis talaria plantis.

La fine della storia (666 ss.):

obstipuit virgo nitidique cupidine pomi
declinat cursus aurumque volubile tollit.
illa moram celeri cessataque tempora cursu.

Quando Hippomenes lancia il terzo pomo (676 s.):

an peteret, virgo visa est dubitare: coëgi
tollere et adieci sublato pondere malo.

È chiaro che Felix ha letto Ovidio e ne ha subìto l'influsso magico per la sua poesia modesta. Ma sul medaglione non ha rappresentato la corsa vincitrice, ma la gloriosa fine e la conclusione di Ovidio (680):

praeterita est virgo; duxit sua praemia victor.

---

[205] Ovid., *Met.* X, 560 ss.

Il medaglione con la scena di Io, trasformata da Giove in una vacca che adesso sta bevendo l'acqua d'una fontana, è stata trovata a Lione. L'integrazione dei versi sulla parte perduta è difficile. Possiamo leggere *vincit amor taurus latet virgoque furta*? Le due ultime parole ricorrono nella storia ovidiana [206]. Sono le *furta mariti* (I, 606) = *furta ton...* ? Neanche sembrano i versi, sul vaso di Apollinaris, derivati dalle due versioni della storia di Marsyas in Ovidio. [207] Le righe in tono beffardo sono quasi sicuramente del ceramista stesso e devono sottolineare la grande potestà di Apollo espressa su questo lato del suo vaso.

Ma i versi sul medaglione di Felix sono migliori anche quando dipende dal vocabolario ovidiano. Veramente Felix, come prova adesso di nuovo il suo capolavoro di Salò, era un grande artista colto ed il miglior ceramista della Gallia. [208]

---

[206] Ovid., *Met.* I, 569 ss.

[207] Ovid., *Met.* VI, 382 ss.; *Fasti* VI, 696 ss. Vorrei ripetere le parole del H. Solin, *Die Wandinschriften im sog. Haus des M. Fabius Rufus* in *Neue Forschungen in Pompeji*, Recklinghausen 1975, 256: "Grosse Dichtung ist sie gewiss nicht, aber man darf sie deswegen nicht geringschätzen, denn sie kann oft durchaus achtbare Gedanken zeigen und in zarter Form gedichtet sein. Vor allem ist sie aber eine äusserst ergiebige kulturhistorische Quelle: Sie zeigt nun einmal deutlich, wie dichtungsfreudig die Alten waren, indem sie auch schlichtesten Gedankengängen metrisches Gewand zu geben geneigt waren; ferner zeugen die Gedichte von einem intimen Umgang mit den beliebten Dichtern in allen Schichten des Volkes." Si veda anche R. Chevallier, *Epigraphie et littérature à Rome*, Paris 1973.

[208] Per la sua attività in *Gallia*: Wuilleumier-Audin, 27-46; per *Valence*: A. Audin - A. Blanc - A. Dumoulin, *Médaillons d'applique de Valence et Vaison* in *Cahiers rhodaniens* VII, 1960, nos 9-10; per *Colonia*: A. Audin - W. Binsfeld in *Kölner Jb* 7, 1964, 14-18 dove è stato pubblicato il vaso Schallenberg (Colonia, RGM Inv. 3598) con tre medaglioni di Felix. Uno porta la rappresentazione della *Hilaritas populi romani* nota sulla monetazione di Adriano (Si veda Tavole XLIII-XLV). Per altre officine ceramiche lionesi anteriori al Felix e le loro relazioni con Italia: J. Lasfargues, *Une industrie lyonnaise de poterie* in *Archeologia* 50, 1952, 15-19. Un vaso-borraccia (altezza 0.23, diam. 0.19), fatto nelle officine di Graufensenque e datato verso 100 d.C., fu trovato a *castellum Latera*: J. Arnal - R. Majurel- H. Prades, *Une gourde de Lattes en céramique sigillée* in *Ogam* 20, 1968, 141-155; un altro esemplare (altezza 0.13, diam. 0.12) fu scoperto in una tomba a Tomi e si conserva nel Museo di Costanza: A. Radulescu in *Pontica* 7, 1975, 320ss con fig. 2a-2b (Dioniso e Pan).

INDICE

acqua 30
Ade 61
Adriano 13, 20, 38, 65, 70 n. 208
Aeneas 52 n. 133
agnello 19
Aiace 16
Alessandria 34
Alta Italia 14 n. 5, 42
altare 10, 30
ambulacro 26
Amon 23
amorini 14, 25 n. 17, 45
Ampurias 17
anaglypha Traiani 47
anagoge 48
anaxyrides 8, 33, 34
anello 7
anfiteatro 18
anfora 10, 22, 45
anodos 48
ansa 16
Antef 22
Antemon 64, 65
Antonino Pio 42, 62 n. 179
Anubis 28
Apollinaris 16, 21, 66, 69, 70
Apollo 14, 15, 17, 20, 21, 65, 66, 67, 70
apoteosi 47, 50, 51, 52, 53, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 62 n. 179, 63, 66, 67
applique 16, 20, 21, 24, 27
aquario 59, 63
aquila 52, 63
Aquileia 3
Ara Casali 65
arcata 18, 19
arco 8, 19, 33, 34, 37, 40, 40 n. 77, 41, 43
arcus ad Isis 35
argento 7
Arianna 15, 31 n. 31, 55
ariete 10, 49
Arles 17 n. 11
Artemide 15
ascensione 51, 53, 61, 62
asino 26
Atalanta 27 n. 23, 31, 68, 69
Atena 15, 53, 59
Attide 38
Augusto 52, 55
avorio 27, 59 n. 164, 62, 62 n. 179

Baccante 43
baldacchino 63
bambino 26
barile 10
basileion 28
Basilica di Santa Prisca 47
Basilica di Santa Sabina 62 n. 178
Basilides 35
bastone 9, 10, 24, 25, 26, 29, 48
Benevento 37, 53
berretto 10, 18
bicchiere 24
biga 10, 26, 47, 48, 58, 60, 61
Biscari 17
bollo 5, 20
Boscoreale 43, 46
botte 22, 27
bracae 38, 45
bracciale 5, 6
briglie 10, 48, 49
Brindisi 48, 49, 51, 54
bronzo 5, 7
bue 26, 27, 28
Buon Pastore 26

caduceo 15, 48
Cairo 18, 19
calice 19
cammello 9
Campoverde 11
cancer 10, 49, 59
canestro 27
cantharo 9, 15, 26, 66
capelli 15, 19, 43
capitelli 9
cappello 9
capricorno 10, 18, 49, 63

captivi 46
carta peutingeriana 13 n. 2
Casa del Citarista 65, 67
Casa di Loreio Tiburtino 64
Casino Rospigliosi 43
cassetta 10
castone 7
Castore 55
Catacomba 62 n. 178
Catania 17
cavaliere 8
cavallo 9, 43, 48, 50, 63
ceneri 3
centauri 26
Cesare 50, 51, 52, 57
cesta 26
cetra 15, 17
Cherchel 25 n. 17
chiodo 6, 7
chitone 27, 43
Cibele 15, 37, 38, 42
Cicerone 58, 61
Cielo 52
cimbali 16
Cimitero di Pretestato 25
cintura 8, 15
Circo Massimo 42
cista mistica 49
Claudio 38, 40
clava 66
Clermont-Ferrand 31
collare 10
colomba 19
Colonia 25 n. 17, 38, 39, 46, 61, 62, 70 n. 208
colonna 9, 19, 52, 66
coniglio 19
Constantius Chlorus 62 n. 179
coppa 15, 16
corazza 8, 9, 15, 16
corda 17, 23, 24, 27
cornucopiae 49
corona 15, 17, 19, 28
corsa 69
corteo 8, 9, 22
cosmocratore 43
Costantino 41
cratere 50
Cripta di S. Gennaro 25
Cristianesimo 24
Cuneo 17 n. 11
Cupidi 25

Dalmazia 46
danzatrice 19
deificazione 55, 57, 62 n. 179
Deiphobos 16
delfino 26, 28
Delta 23
diadema 15, 27, 34
Domiziano 24 n. 9, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 47 n. 108, 61, 66
Dioniso 14, 15, 16, 21, 22, 24, 25 n. 17, 26, 27, 28, 40 n. 77, 42, 43, 44, 46, 48, 50, 55, 58, 62, 63, 67
  Si veda anche Liber
dischi magici 48
dittico 26
divus 63
dorso 9
drappo 9

Egitto 18, 19, 22, 24, 26, 67
Egiziani 24
elefante 9, 10, 39, 41, 43, 44, 45, 63
Elia 62
Elisa 62 n. 178
El Kab 23
elmo 8, 9, 10, 15, 16, 33
embrici 2, 3
Emona 45, 46
Ercole 8, 9, 14, 15, 16, 21, 22, 52 n. 133, 53, 55, 57, 58, 59, 61, 63, 64, 67
Ernūtet 22, 23, 24
Eros 49
Eroti 25
Esione 8, 14, 22, 63, 65
Ettore 16

Faimingen 13 n. 4
Farnesina 65 n. 192
faro 40
Faustina 60 n. 169
Fayum 18
felce 19
Felix 20, 21, 29, 30, 34, 36, 37, 39, 41, 42, 44, 46, 49, 57, 60, 61, 64, 67, 68, 69, 70

ferro 5, 6, 7
festoni 9, 65
fiaccola 10, 16, 29, 48, 49
fiamme 9, 66
fibula 6
fiore 29, 34, 49
flauto 14, 16, 18
Flavi 34, 36
Flavio Giuseppe 35
foglie 19
fontana 70
Foro Romano 32, 41, 53
Francia 24
freccia 8, 15, 66
fregio 64
frusta 10, 27, 48
frutta 25
fumo 9
funzionario 24

Gallia 18, 20, 21, 24, 29, 42, 67, 70
gallina 19
gallo 19
Gavardo 1, 11, 29
gemelli 10, 49
gemma 47, 66 n. 194
Germania 42, 46, 59
geroglifi 22
Gigantomachia 50
Giove 51, 53, 68, 70
giraffa 9, 45
giudizio 17
Giuliano Apostata 62 n. 179
Giunone 15
Glanum 37
Glauco 17 n. 10
globo 9, 37, 43, 47
Gorgoneion 15
granai 23
grano 30
grappolo 10, 15, 19, 23, 24, 25, 27
guerriero 9, 16

hasta 33
Haterii 35
Heliodromo 47
Heraclide 58
Hermes: si veda Mercurio
Hippomenes 27 n. 23, 31, 69
Horus 34, 36

Ianus 40
Ibis 28 n. 25
Igel 59
Iliade 63
Ince Blundell Hall 43, 44
ingresso 9
iniziati 28, 29, 47, 55, 58
Io 68
Iseo Campense 35, 37, 41
isiaco 21, 27, 30, 35, 36, 37, 41
Iside 27, 28, 29, 30, 34, 35, 36
Isidoro 59
ispettore 23

katasterismos 52
Kha^{c}emwēse 22
kline 15, 16

labarum 34
lagena 3
lagobolon 26
lancia 8, 9, 15, 16, 29, 33, 46
Laomedonte 8, 9, 22, 57, 63, 64, 65, 66, 67
Laterano 26
latifundia 25
lato 29, 34
lauro 17
leone 9, 10, 42, 43, 49, 59
letto 15
Lezoux 17, 20, 29, 66
Liber 9, 22, 24, 42, 46, 57, 58, 60, 63. Si veda anche Dioniso
libra 10, 49, 63
liknon 44, 49
Lione 16, 20, 27, 29, 37, 38, 39, 41, 42, 46, 60, 61, 70
littore 33 n. 37
lituus 34
Liverpool 44
Ljubljana 45
Lombardia 11
Londra 62
Lucano 54
lucerna 5, 20, 30, 66
Lucrezio 67

Magi 47
Magna Grecia 49

mahout 9, 44
Manilius 60
mantello 8, 9, 10, 14, 15, 17
Marco Aurelio 24 n. 9, 40, 44
mare 26
Marsiglia 17 n. 11
Marsya(s) 14, 15, 17, 20, 21, 66, 67, 70
Marte 51
maschera 19, 25, 28, 46
mausoleo 26
mazza 16
medaglione 20, 21, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 37, 38, 39, 60, 69
Menade 16, 27, 43, 44, 50
Menas 19
Mercurio 15, 48, 53, 60
metroaco 32, 37, n. 56, 38
Metropolitan Museum 27 n. 23, 31
Milano 11
miracolo 35
misteri eleusini 61
Mithra 38, 61, 62
Mitreo 47, 62, 66 n. 193
modius .34
mole 41
moneta 37, 40, 46, 47
monte 14
mosaico 24, 25 n. 17, 26, 28, 42
Mosella 24
Moulins 29, 31, 33, 34, 36, 37, 38
muro 9, 15
Musa 14, 15, 25
Musei Vaticani 52
mystes 62

nacchere 18, 19
Nakht 23
Napoli 17
nastro 16
nave 16
Nebamum 24
Nefer-Hotep 23
Nerone 54
Nettuno 39
Neuenheim 62
New York 27 n. 23
Nike: si veda Vittoria
Nilo 30
nimbo 15
Nysa 60

obelisco 35, 36
Oceano 26, 39
Oeta 53
Olimpo 15, 17, 22, 63
olive 25
olla 26, 45
Oplontis 65 n. 192
Orange 27 n. 23
Orazio 55, 57, 67
orecchino 7
orfismo 49, 50
Oriente 34
oro 7
osso 3, 5
Ostia 39, 41, 42, 62, 66 n. 193
otre 16
Ottaviano 53
Ovidio 50, 51, 52, 53, 67, 69, 70

Padova 11
Padre 47
Paheri 23
Palazzo Sacchetti 47
Palestrina 28 n. 25
palo 23, 27
Pan 16, 19, 44
pantera 9, 10, 16, 27, 43, 44, 46, 47, 57
papavero 29, 30
Paride 65
Parigi 26
Parthamaspate 32 n. 35
patera 6, 28, 33, 34, 49
pavone 25
pedum 16, 25, 26
pelle 8, 9
pennacchio 8, 9, 15
pergola 10, 23, 24
perle 18, 19
pesci 10, 26, 49, 63
petasus 15
phallos 49
pianeto 48
Piazza Navona 35
pigiatura 10, 22, 23, 24, 25, 26, 27
pileus 9, 10, 19, 48
„Pilgervasen" 19
Pindaro 64

pira 53
pitagorismo 49, 50
pittura 23, 24, 25, 64, 65
piume 19
placchetta 5
plettro 15
Plinio 60, 64
Plotina 32 n. 35.
podio 14, 47
Poetovio 62
Pollenzo 17 n. 11
Pompei 25, 64, 65, 67
portico 8, 9, 65
portico d'Ottavia 64
Porto 39, 40, 41, 46
Posidone 64, 65
Pretestato 25
Priamo 63
Prisca: si veda Basilica
processione 28, 29, 30, 36, 41, 46
profeta 23
Properzio 55
Proserpina 61
Pullius Peregrinus 25
punizione 17

quadriga 39, 40, 41, 43, 48, 50, 52, 53, 55, 59, 61, 63
Quirino 50

raccolta 22, 23, 24, 26. Si veda anche vendemmia
ramo
  di lauro 43, 52
  d'olivo 32 n. 35, 33
  di palma 9, 40 n. 79, 44, 45, 58
  di pino 17
Rēnen-utet: si veda Ernūtet
Reno 38
rilievo 24, 40, 43, 61, 62
rogo 53, 63
Roma 26, 35, 38, 39, 41, 42, 43, 62, 65
Romolo 50, 51
rosetta 19
rostra 47
ruota 10, 19, 47
Rutilius Lupus 36
Ruvo 50

sacco 48
sacerdote 30, 35, 41
sacerdotessa 28, 29
sacrificio 23
sagittario 63
Saint-Germain-en-Laye 14, 31n. 32, 67
Saint-Romain-en-Gal 25 n. 17
Sainte Colombe 60
Salò 1, 11, 18, 20, 22, 24, 26, 27, 28, 29, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 57, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 70
Salodium 13
Santa Costanza 26
sarcofago 20, 24, 25, 26, 41, 43, 44, 59 n. 165, 67
satiro 15, 16, 26, 43, 50
Satto 24
Saturninus 24
scala 10, 24, 25 n. 17, 49
scettro 9, 17, 27, 41, 43, 44, 48
scimmia 16
Scita 17
scorpione 53, 59, 63
scudo 8, 14, 16, 17, 52, 66
Scylla 17 n. 10, 21
scyphus 67
sedia 10, 46
sella curulis 46
Semele 48, 55
Sens 26, 27
Serapide 30, 34, 35
Serapeo 35
serpente 9, 23, 28, 49
Servio 60
servitore 23
Servius 58
sfingi 9, 26, 65, 65 n. 192
simpulum 16
sistro 28
Sole 52, 61, 62, 63
sommaro 26
Sotere 49
Spagna 18
sparviero 28 n. 25
spighe 30
spina 42
Stazio 38, 54, 61
stelle 19

stendardo 28
stoffa 15
stucchi 65 n. 192
Surillus 17, 20
Symmachi 62
syrinx 16, 19

Taranto 48, 49
tavola 16
tazza 46
tempio 23
tensa 27, 46
terracotta 2, 3, 5, 6, 16 n. 8
terra sigillata 2, 17, 18, 20
Thebe 22
Theseo 31 n. 31
thyrso 10, 16, 26, 27, 29, 43, 44, 45
Tiberio 43
tibia 14
tigro 57
timpano 10, 15, 16, 27, 44
Tito 32, 33, 34, 35, 37, 38, 41, 43
togatus 29, 33, 34, 52
tomba 1, 2, 3, 5, 11, 13, 22, 23, 24
Torlonia (museo) 25, 39
toro 10, 49
Traiano 17, 20, 21, 32 n. 35, 37, 40, 40 n. 77, 42, 47
trave 9
triade 34, 36, 38
tridente 39, 49
Trinquetaille 17 n. 11
trionfatore 9
trionfo 8, 21, 22, 27, 29, 32, 33, 36, 39, 41, 42, 43, 44, 46, 50, 53, 57, 60
tripode 17
Tritone 26
Troia 8, 63, 64, 65, 66
Troiani 64
trono 17, 65
tubo 24
tunica 8, 9, 10, 15, 16, 19

uccello 19, 25, 26, 28
uccisione 21, 22
Ulisse 21, 57
uraeus 34, 36, 37
ustrinum 3
uva 10, 16, 19, 22, 23, 24, 25, 27, 44, 45

vacca 70
valle del Rodano 14, 20, 21, 45
vannus misticus 10. Si veda anche raccolta
vasca 10, 23, 24, 25, 26, 27
vaso-boraccia 2, 13, 17, 18, 20, 21, 30, 57, 66, 67, 69
vaso Sallier 14, 17, 20, 21, 66
vendemmia 10, 22, 23, 24, 26, 60
Venere 15, 52
Venezia 24
Ventimiglia 17, 18
Vespasiano 34, 35, 38
Vesta 52, 52 n. 132
vetro 3
Via Latina 62 n. 178
Vichy 14, 16, 20, 31, 67
Vienna 20, 37
vigna 23, 25
villa 42
villa rustica 25
Vindonissa 13 n. 4
vino 24, 27, 43
Virgilio 53, 54, 55, 67
vita 19
Vitelliani 35
viticoltura 24, 26
Vittoria 9, 17, 33, 39, 43, 52, 53, 58
volta 26

zanne 10, 44
zodiaco 10, 48, 49, 53, 59, 63

ELENCO DELLE TAVOLE

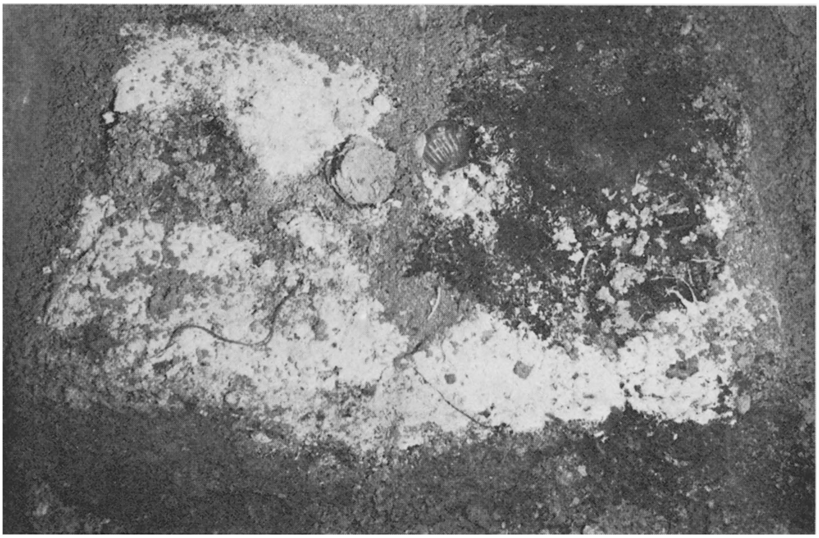
Frontespizio	Lato B del vaso, con la scena del *Liber in deum.* Gavardo, Museo archeologico. Foto: Margreet B. de Boer, Amsterdam.
I	Tomba n. 111 durante lo scavo. Foto: Piero Simoni, Gavardo.
II	„Lagena" di vetro. Foto: Piero Simoni, Gavardo.
III, 1	Lucerna n. 2 di Optatus. Foto: Piero Simoni, Gavardo.
III, 2	Lucerna n. 3. Foto: Piero Simoni, Gavardo.
IV	Lato A del vaso, con la scena della morte di Laomedonte. Foto: Studio fotografico Strada, Brescia.
V	Lato B del vaso, con la scena del trionfo di Liber. Foto: Studio fotografico Strada, Brescia.
VI	Dettaglio del lato A; lo scudo di Laomedonte. Foto: Tita Franzosi, Salò.
VII	Dettaglio del lato B; il carro trionfale di Dioniso. Foto: Tita Franzosi, Salò.
VIII	Dettaglio del lato B; la vendemmia. Foto: Tita Franzosi, Salò.
IX	Dettaglio del lato B; l'apoteosi. Foto: Tita Franzosi, Salò.
X	Lato A del „vaso Sallier". Château de Saint-Germain-en-Laye (Yvelines). Musée des Antiquités Nationales, Inv. 9684. Foto: offerta dalla Dottoressa Françoise Vallet, conservatrice del Museo.
XI	Lato B del „vaso Sallier". Idem.

XII	Vaso trovato a Vichy. Foto: Hugues Vertet.
XIII	Vaso trovato a Lezoux. Lezoux, Musée archéologique. Foto: Hugues Vertet.
XIV	Lato A del vaso Bircher. Cairo, Museo archeologico, Inv. J.E. 54502. Foto: Cairo, Deutsches archäologisches Institut, neg. no. F 8147 · 8152.
XV	Lato B del vaso Bircher. Cairo, Museo archeologico. Foto: Cairo, DAI.
XVI	Lato A del vaso dal Fayum. Cairo, Museo archeologico, Inv. J.E. 89081. Foto: Cairo, DAI, neg. no. F 8118 · 8153.
XVII	Lato B del vaso dal Fayum. Cairo, Museo archeologico. Foto: Cairo, DAI, neg. no F 8116/17.
XVIII	Tomba di Nakht (1420-1411 a.C.). Foto: Lehnert and Landrock, Cairo.
XIX	Lato destro di un sarcofago. Parigi, Louvre, Inv. Ma 284. Foto: Marburg 162945.
XX	Pittura nel Cimitero di Pretestato. Foto: Istituto pontificio dell'archeologia cristiana.
XXI	Mosaico del Mausoleo di Santa Costanza. Foto: Istituto pontificio dell'archeologia cristiana.
XXII	Trionfo di Dioniso. Dittico in avorio di Sens, Biblioteca municipale, Inv. 43. Foto: *JdI* 63-64, 1948-49, 156 fig. 14.
XXIII	Trionfo di Dioniso. Lyon, Musée archéologique. Foto: Amable Audin.
XXIV	Processione isiaca. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 17. 194 · 870. Foto: offerta dal Dott. J. R. Mertens.
XXV	Processione isiaca. Dettaglio.

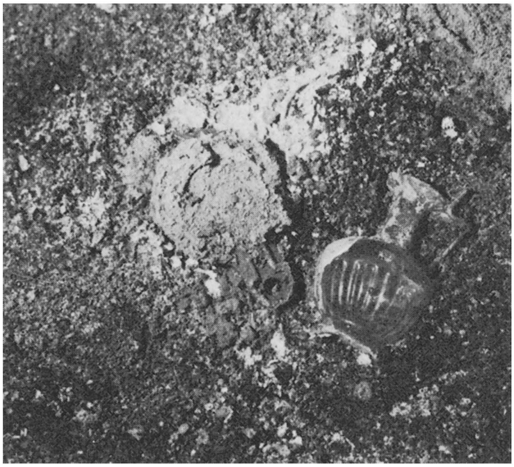
XXVI	Frammento di un medaglione con Domiziano. Moulins, Museo archeologico. Foto: Hugues Vertet.
XXVII	Arco di Tito, lato Nord. Foto: J. J. V. M. Derksen.
XXVIII, 1	Medaglione trovato a Colonia. Colonia, Römisch-Germanisches Museum, Inv. 62. 71. Foto: offerta dal Dott. H. G. Hellenkemper.
XXVIII, 2	Dettaglio del rilievo di Portus. Museo Torlonia. Foto: Gabinetto Fotografico, 36842.
XXIX	Tazza di Boscoreale. Paris, Louvre. Foto: *Mon. Piot* V, 1899.
XXX	Sarcofago col trionfo di Dioniso. Roma, Casino Rospigliosi. Foto: Roma, DAI.
XXXI	Rilievo dell'Ince Blundell Hall, Liverpool. Foto: Ashmole, Tav. 44.
XXXII, 1	Frammento di un vaso-borraccia da Emona. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. 2740. Foto: offerta dal Dott. Wolfgang Oberleitner.
XXXII, 2	Frammento proveniente da Lione. Lione, Musée archéologique. Foto: Amable Audin.
XXXIII	Disco di Brindisi. Brindisi, Museo archeologico. Foto: Wuilleumier, *Tarente*, Tav. XLV, 2.
XXXIV	Cratere da Ruvo. Napoli, Museo Nazionale, Inv. 81521-H. 2883. Foto: offerta dal Prof. A. de Franciscis.
XXXV	Apoteosi di Cesare. Musei Vaticani, Cortile del Belvedere. Foto: Amelung, *Sculpt. Vat. Mus.* II, Tav. 15.
XXXVI	Apoteosi di Ercole. Monumento di Igel. Foto: Dragendorff-Krüger, fig. 42.

XXXVII	Particolare del rilievo di Neuenheim. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum. Foto: offerta dal Dott. Bernardo Cämmerer.
XXXVIII	Rilievo di Poetovio in Iugoslavia. Foto: Institut für klassische Archäologie der Universität Graz.
XXXIX	Ascensione di Elia. Roma, Museo Lateranense, Inv. 198. Foto: Istituto pontificio dell'archeologia cristiana.
XL	Avorio con l'apoteosi di un imperatore. London, British Museum. Foto: offerta dalla signorina Judith A. Rudoe.
XLI	Lato destro dell'Ara Casali con la morte di Laomedonte. Musei Vaticani, Atrio del Torso. Foto: offerta dal Dott. G. Daltrop.
XLII, 1-2	Atalanta e Hippomenes. Dettaglio di due medaglioni sul vaso a New York, Metropolitan Museum, Inv. 17. 194. 870. Foto: offerta dal Dott. J. R. Mertens (*cf.* Tav. XXIV).
XLIII	Venatio. Medaglione sul vaso Schallenberg. Colonia, Römisch-Germanisches Museum, Inv. 3598. Foto: offerta dal Dott. H. G. Hellenkemper; Rheinisches Bildarchiv 88000.
XLIV	Silvano. Medaglione sul vaso Schallenberg. Colonia, Römisch-Germanisches Museum, Inv. 3598. Foto: offerta dal Dott. H. G. Hellenkemper; Rheinisches Bildarchiv 87998.
XLV	Hilaritas. Medaglione sul vaso Schallenberg. Colonia, Römisch-Germanisches Museum, Inv. 3598. Foto: offerta dal Dott. H. G. Hellenkemper; Rheinisches Bildarchiv 87999.

TAVOLE I-XLV



1



2

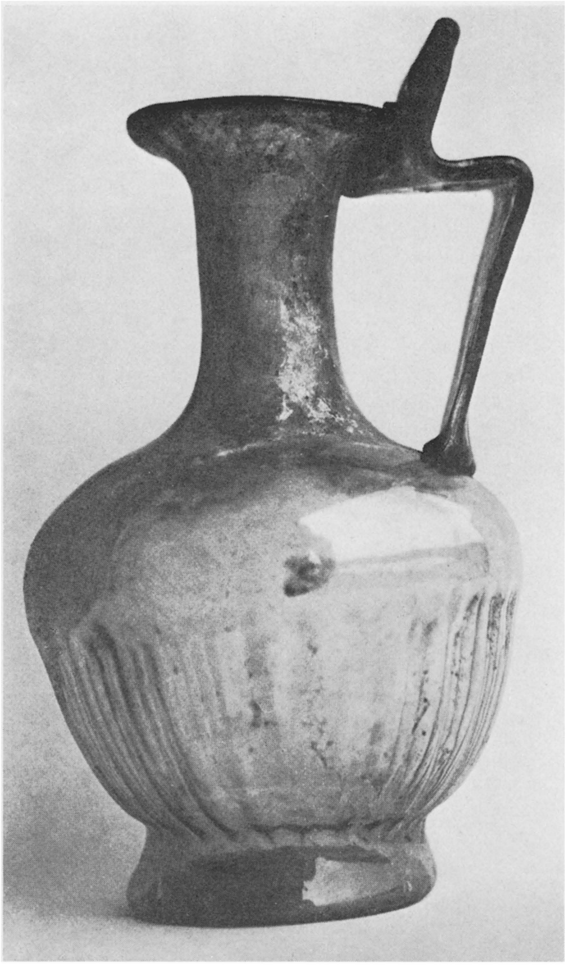
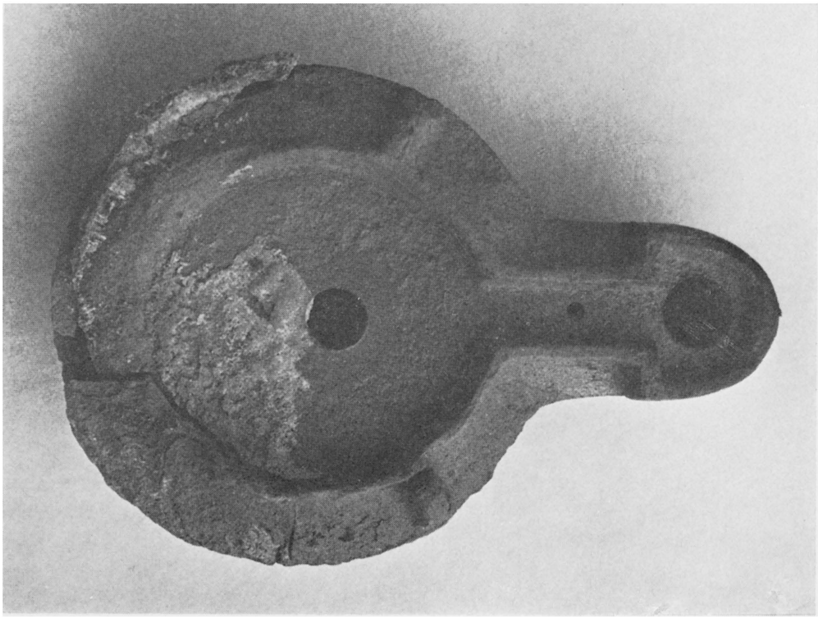


TAVOLA III


1

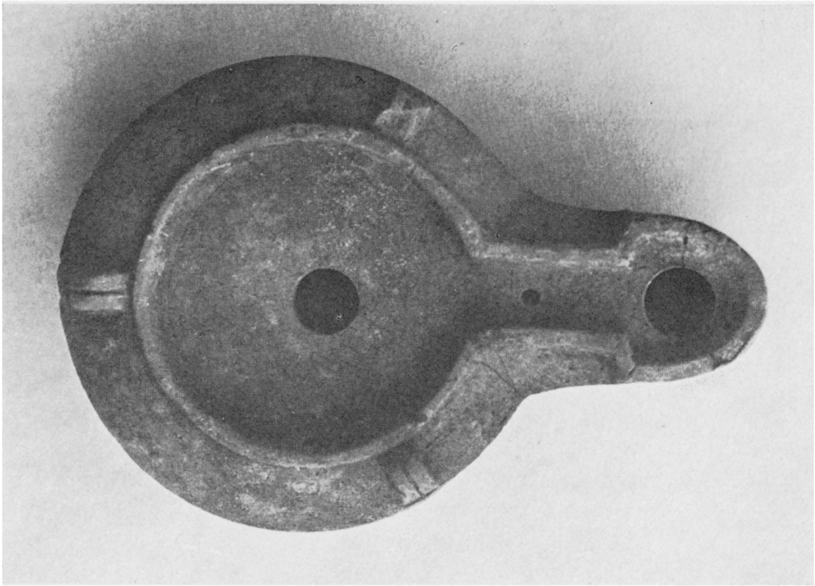
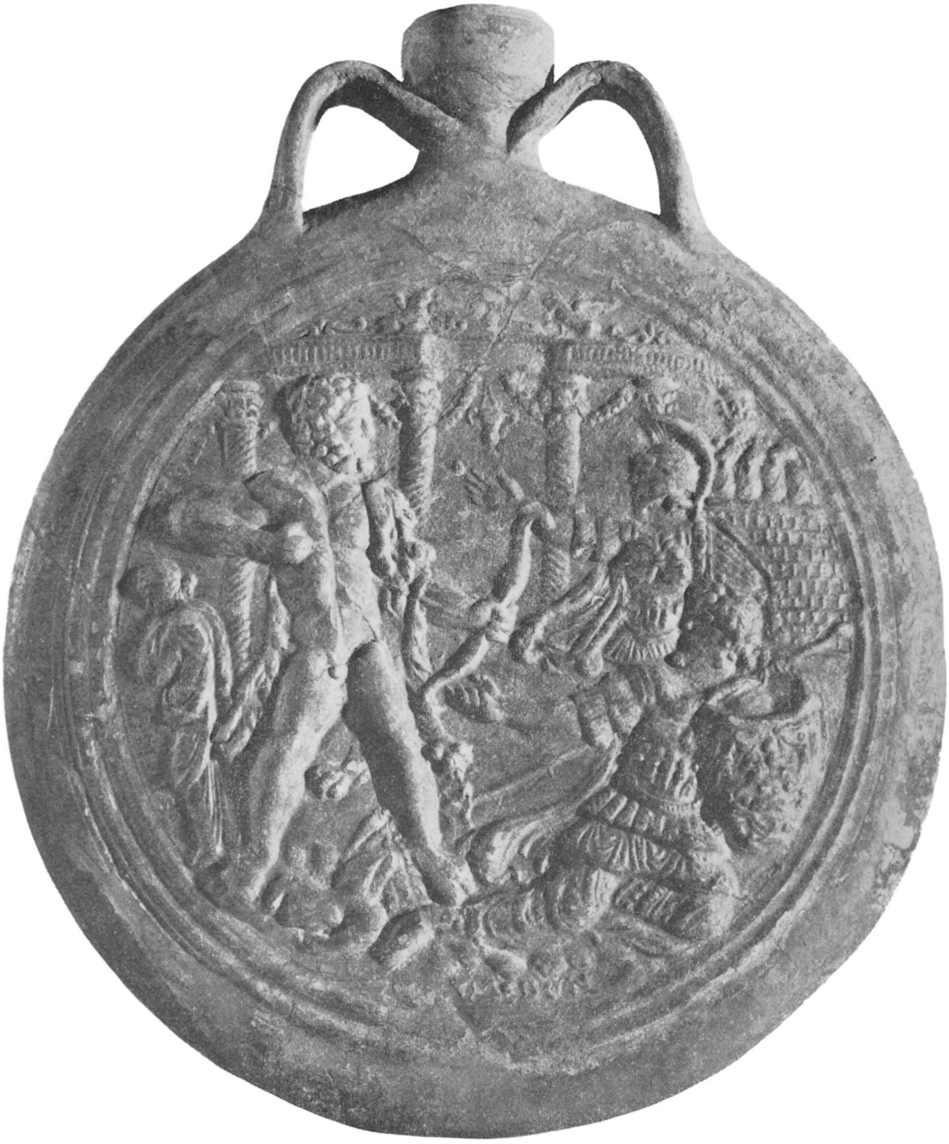

2

TAVOLA IV



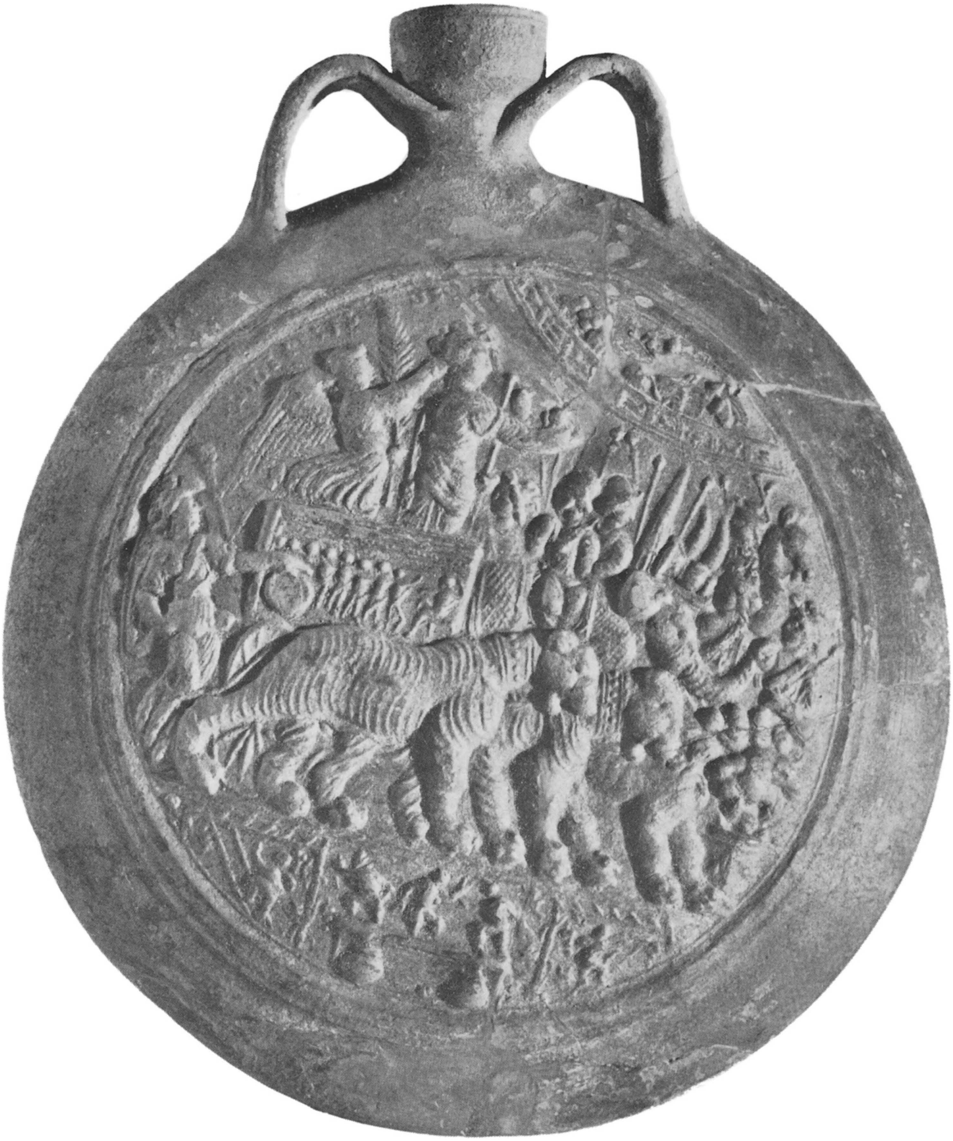
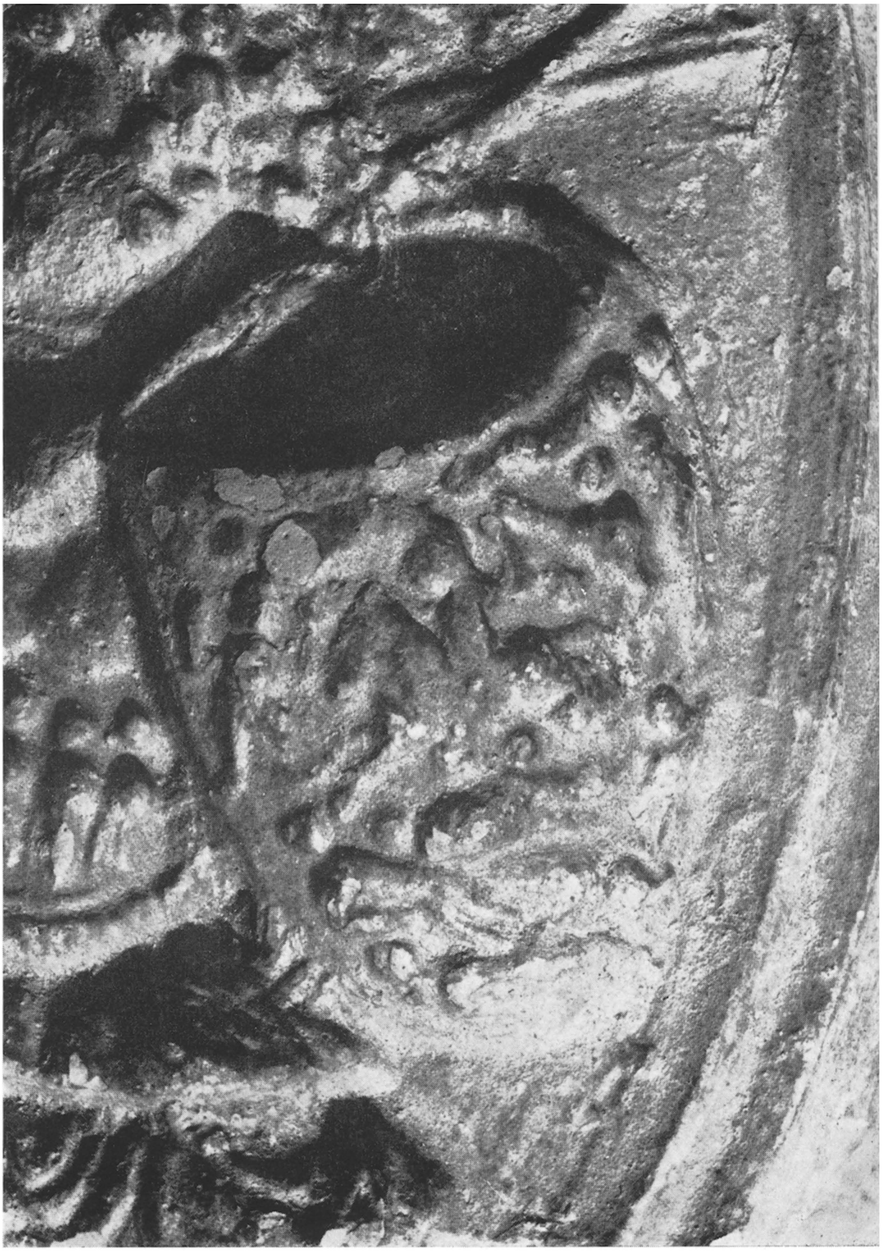


Tavola VI



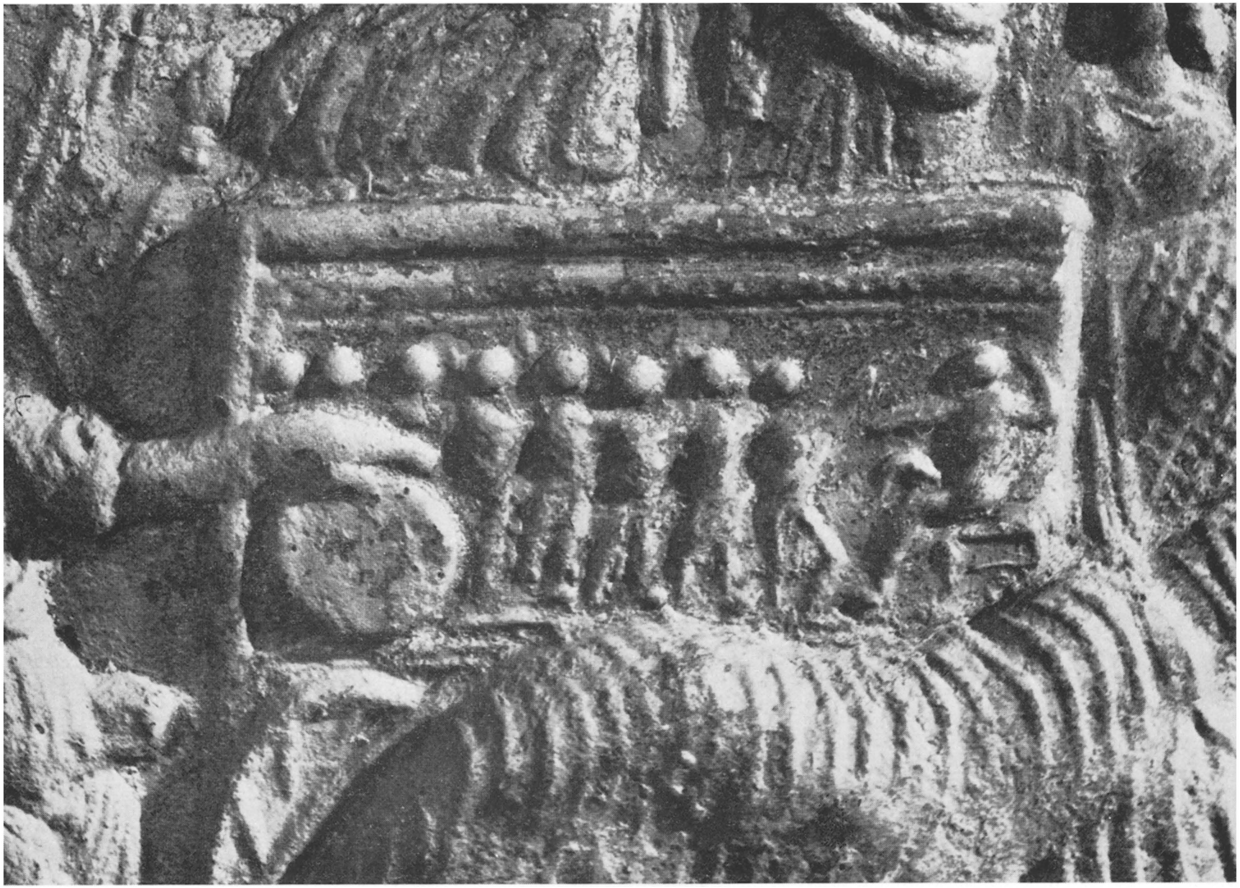
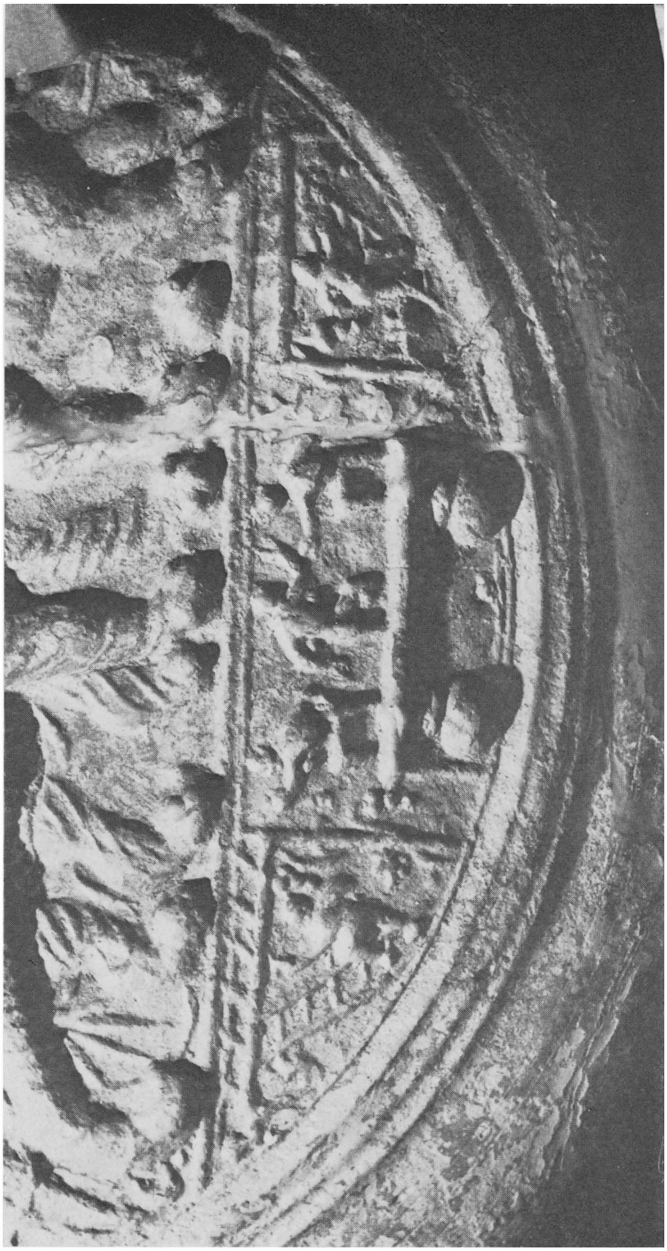


Tavola VIII



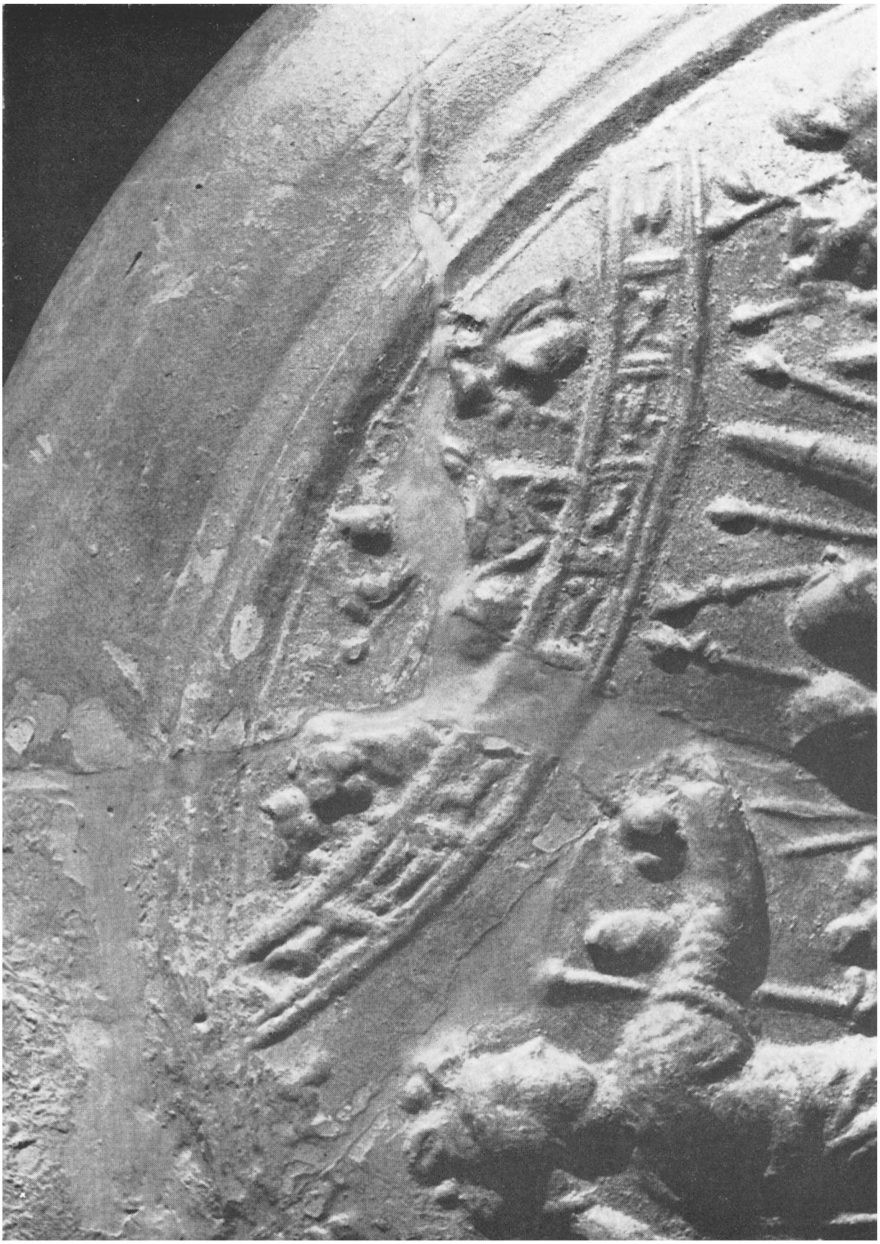
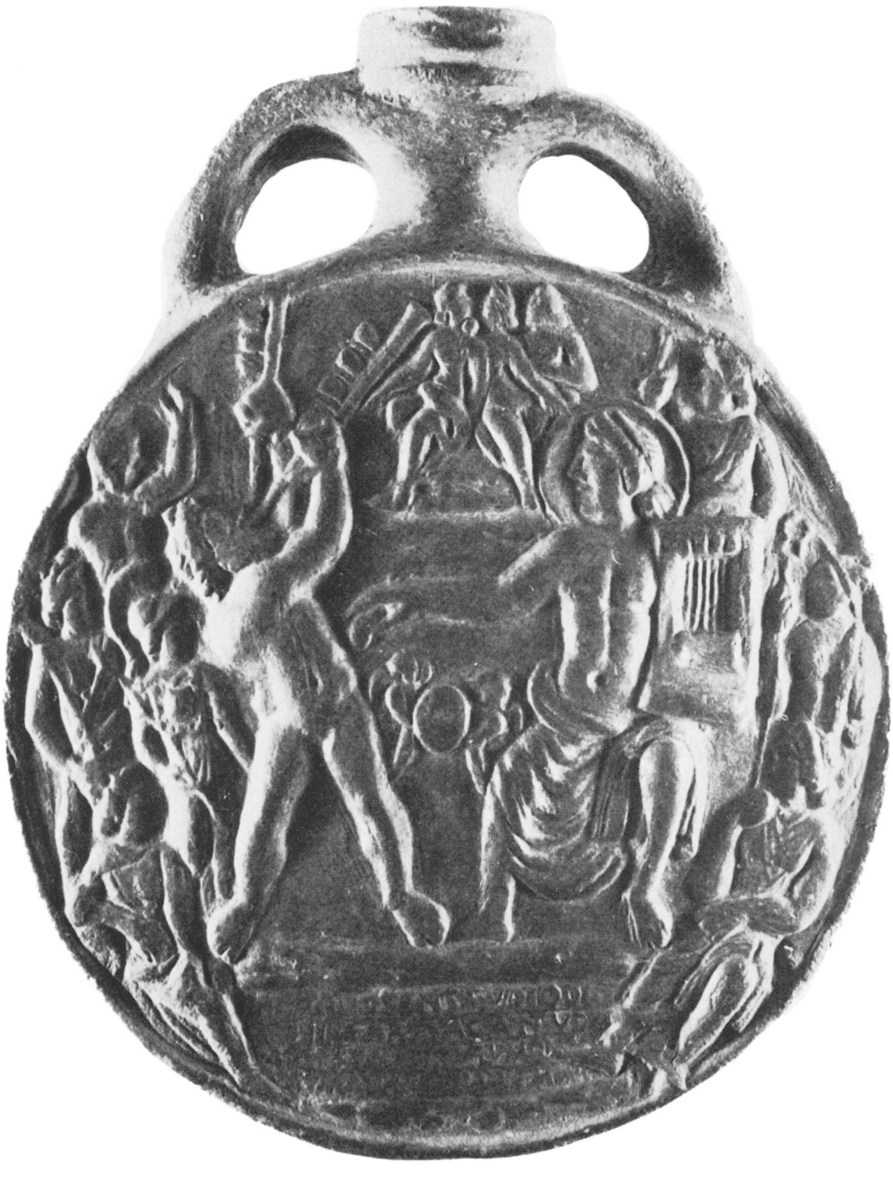


Tavola X



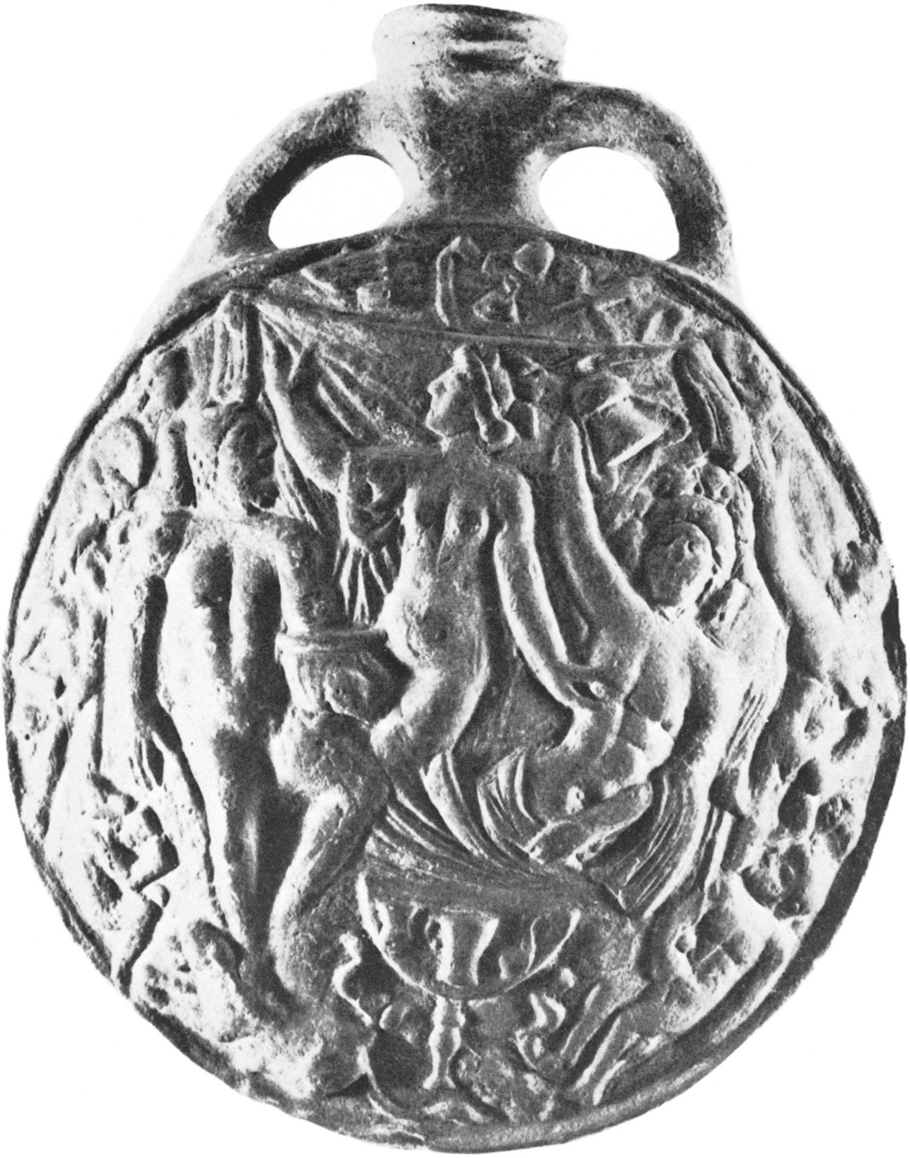


TAVOLA XII

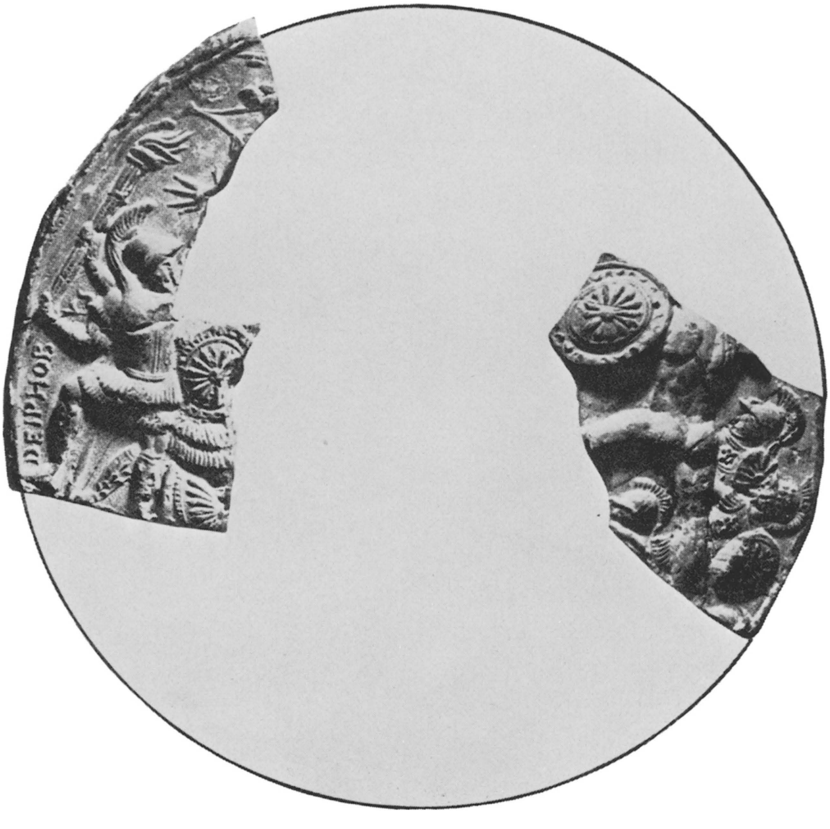
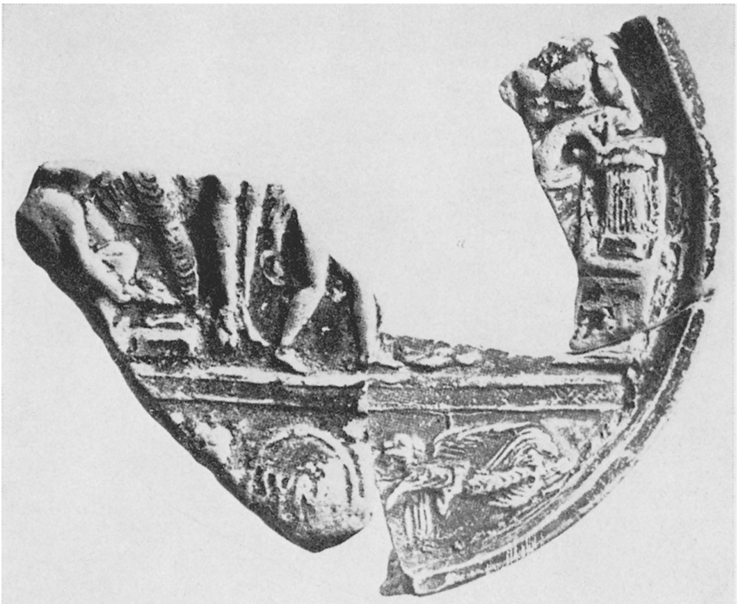
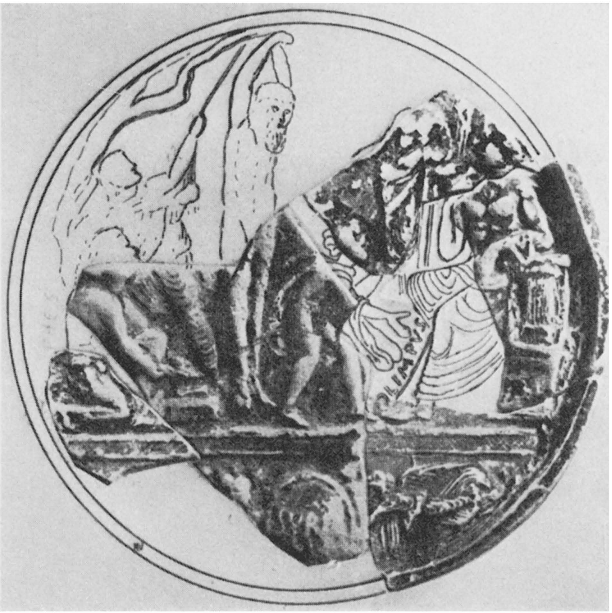


TAVOLA XIII

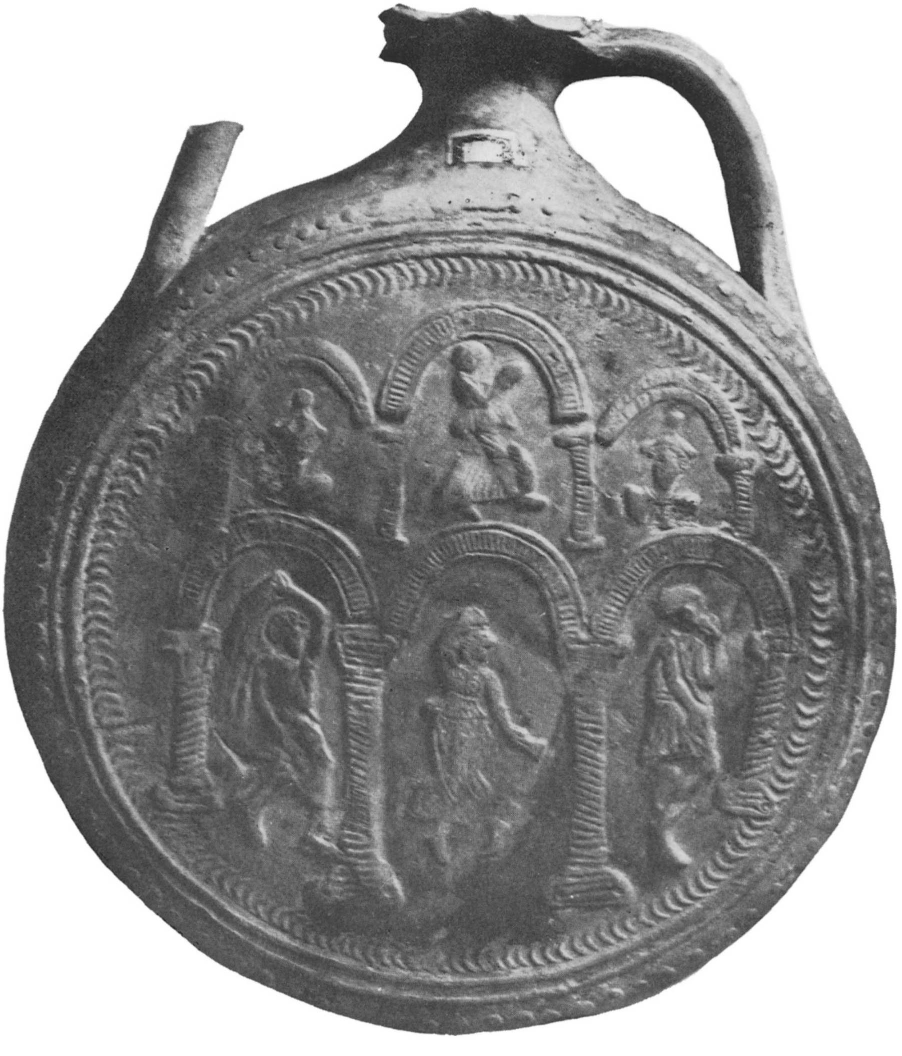


1



2

Tavola XIV



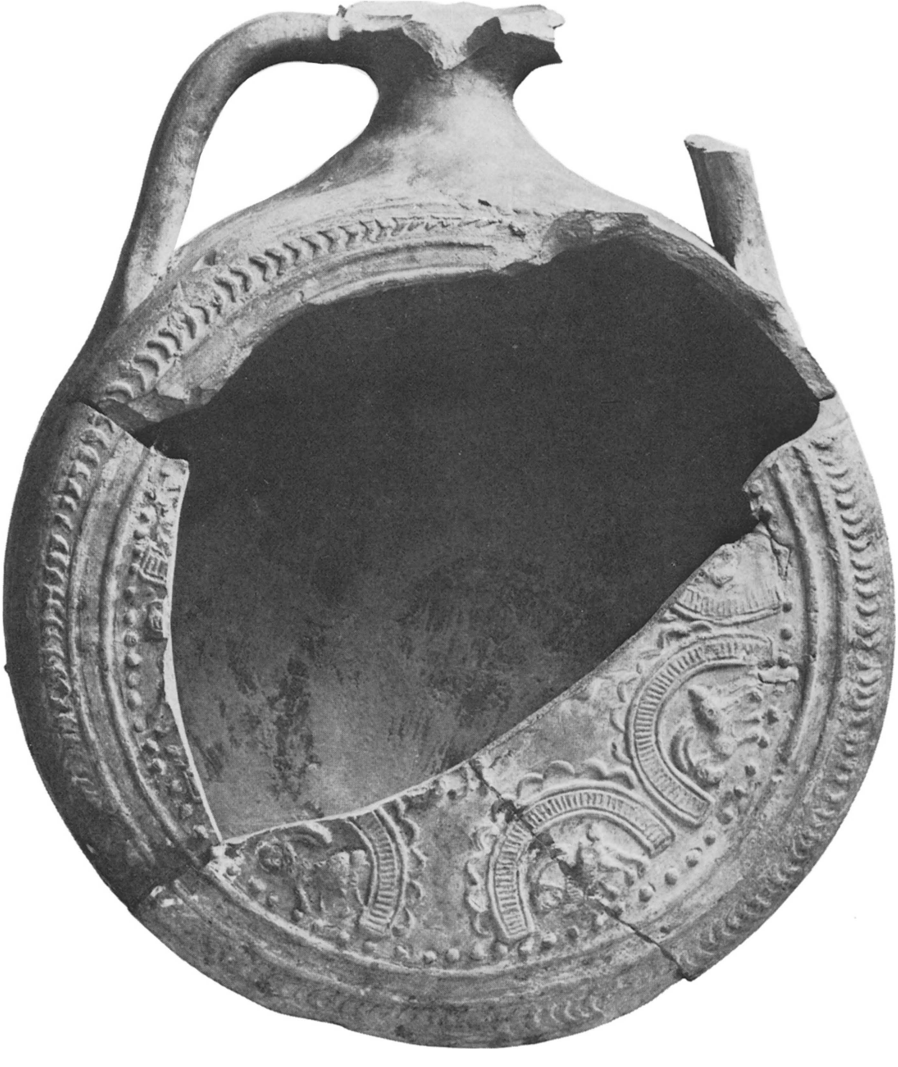
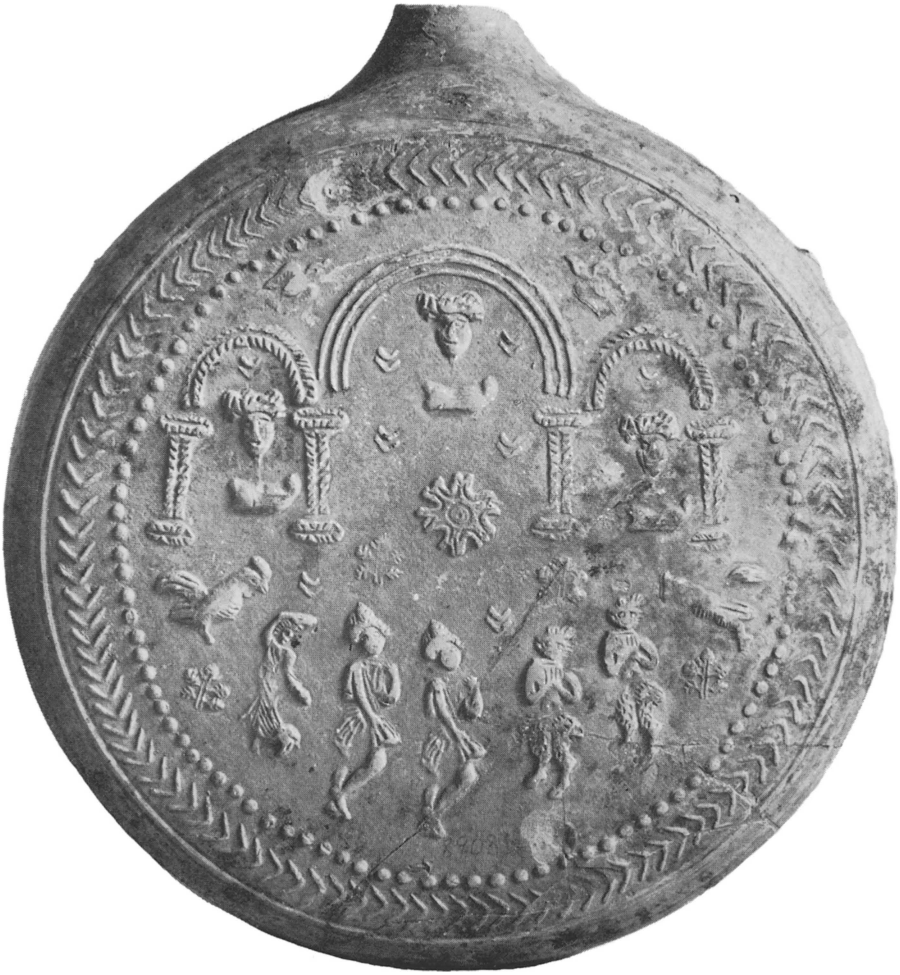


Tavola XVI



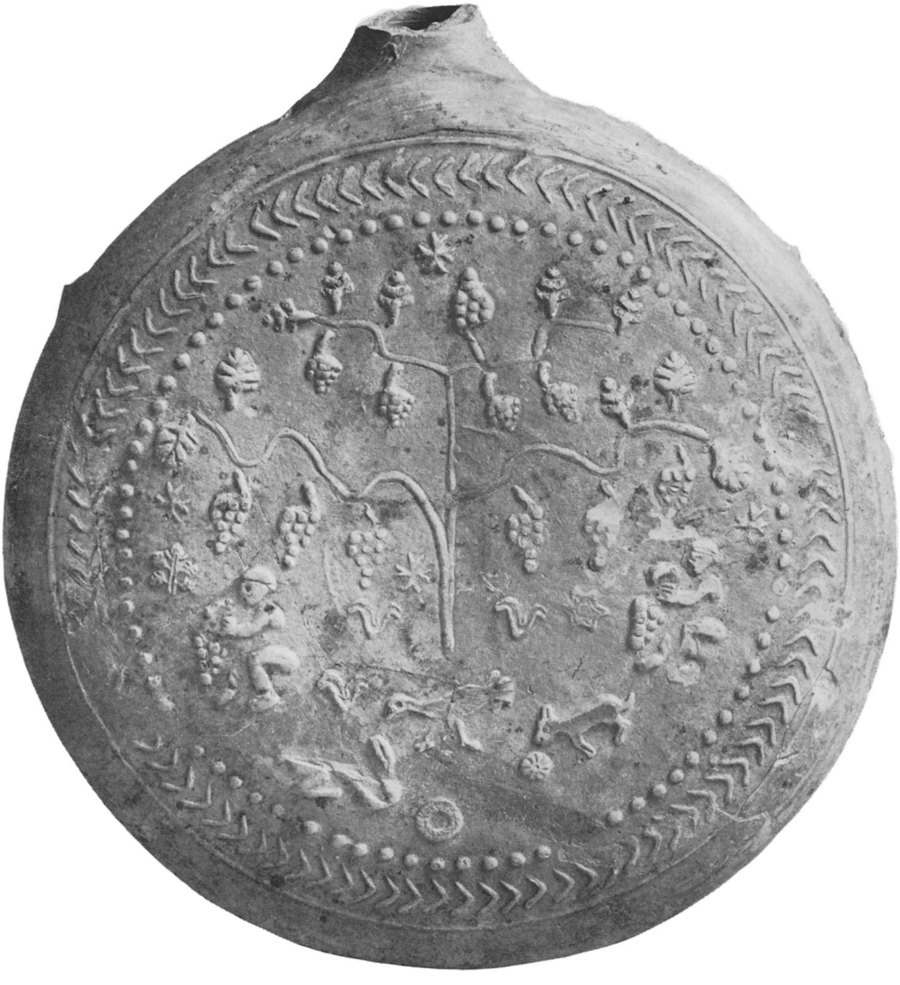


Tavola XVIII

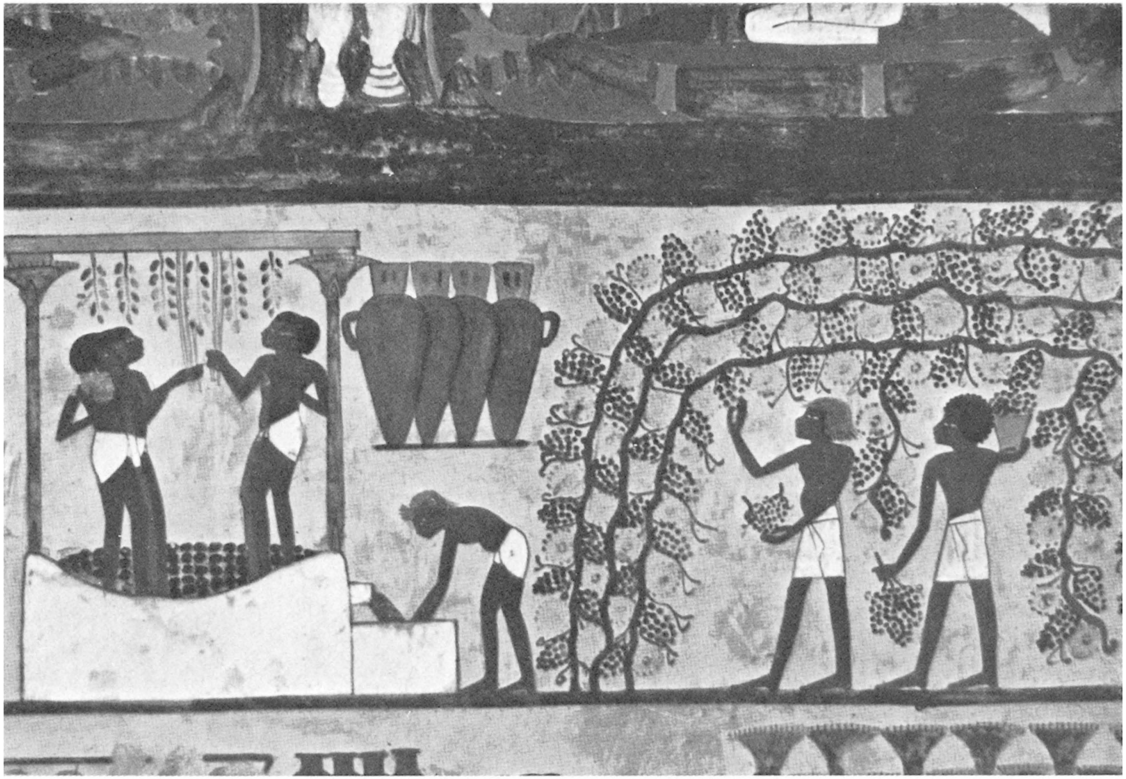


Tavola XIX

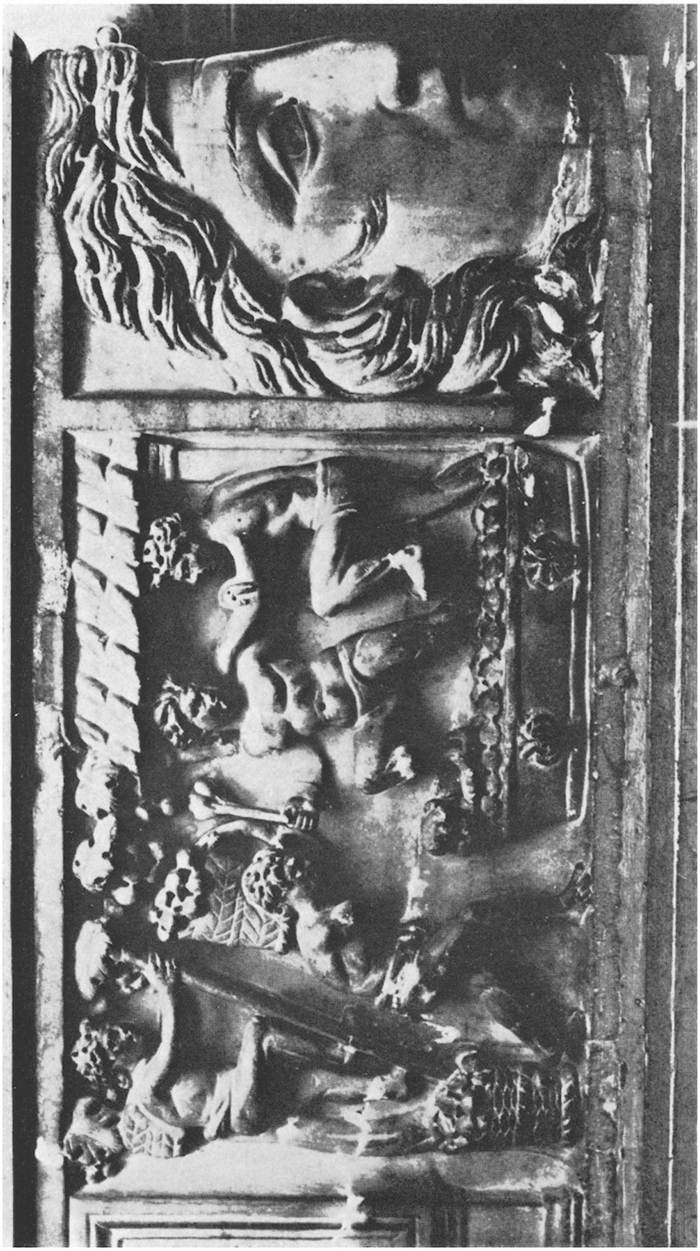
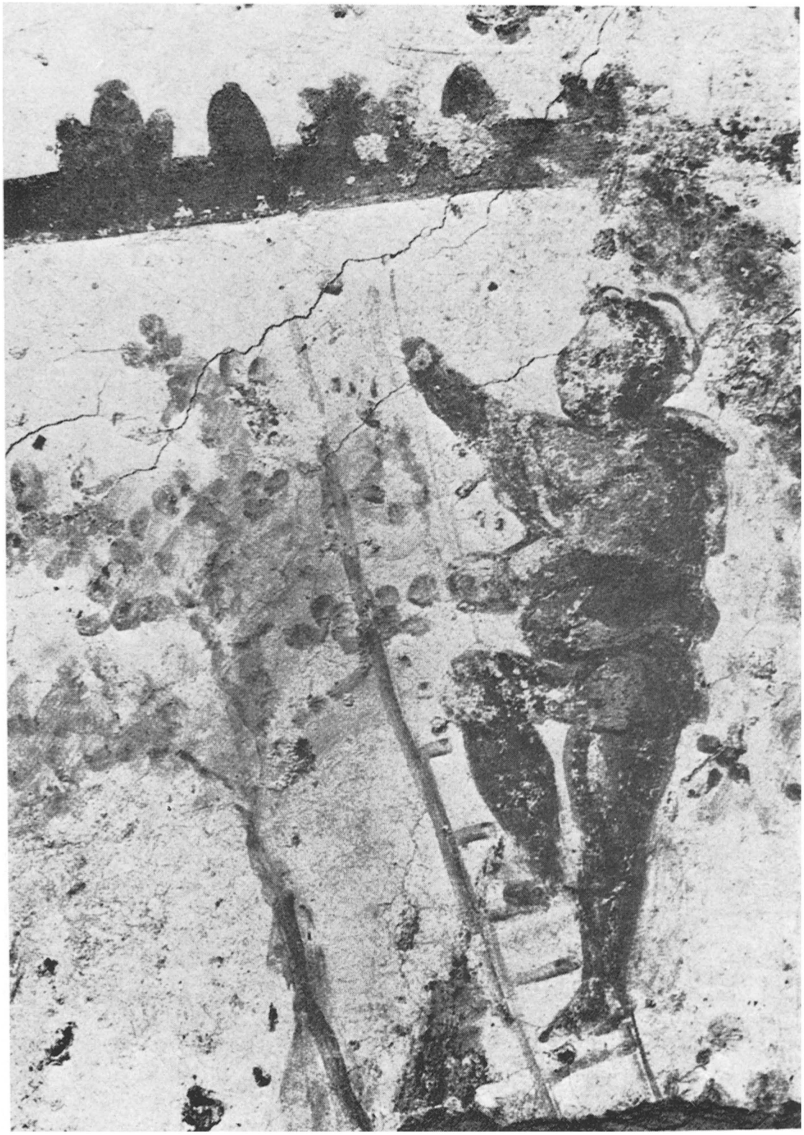
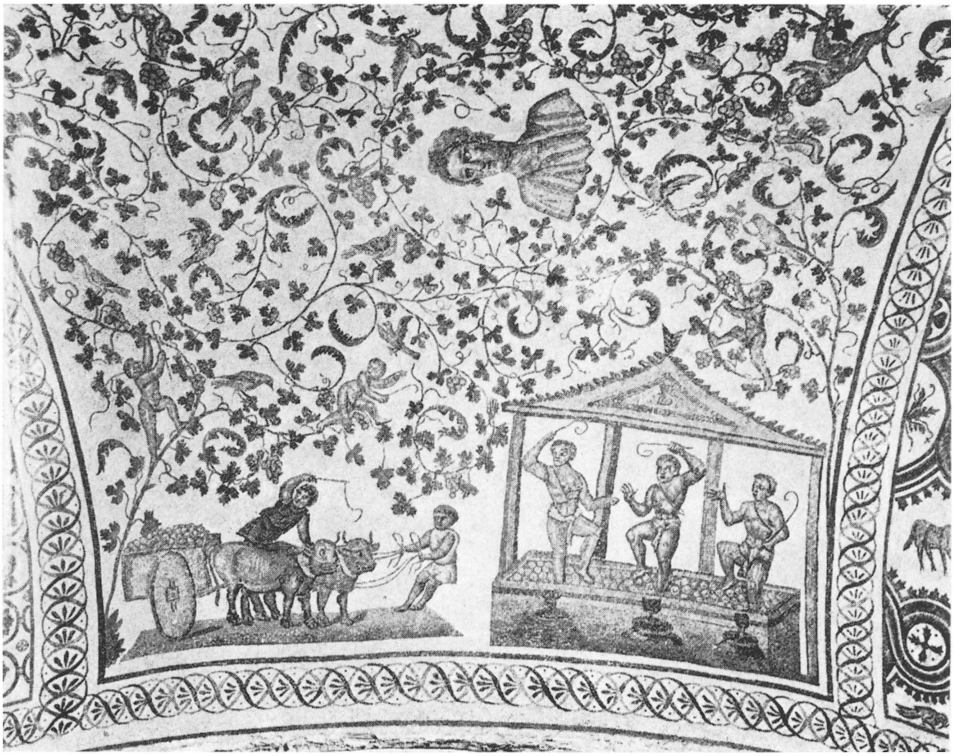
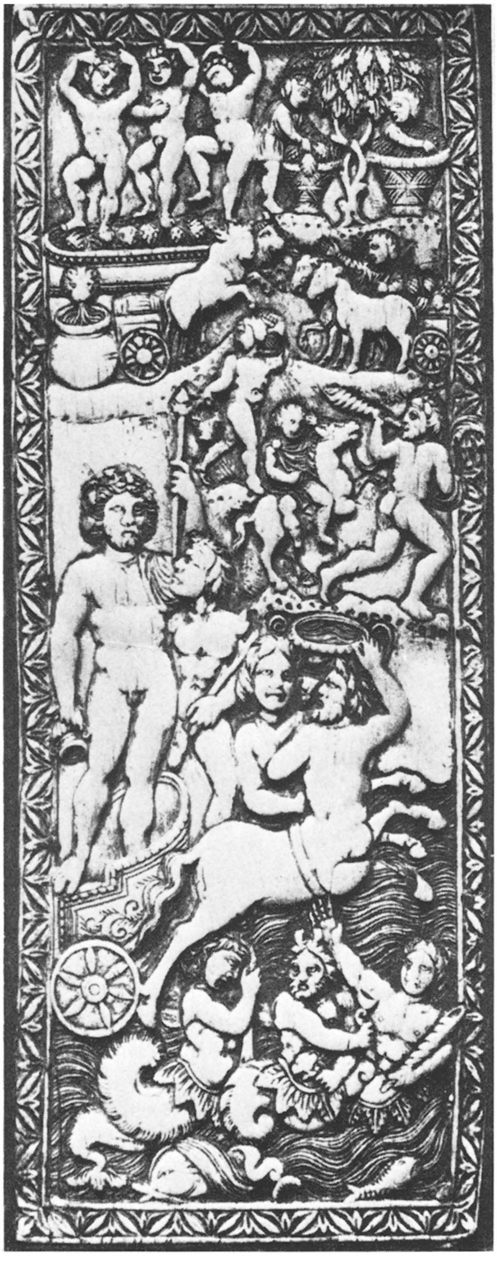


Tavola XX







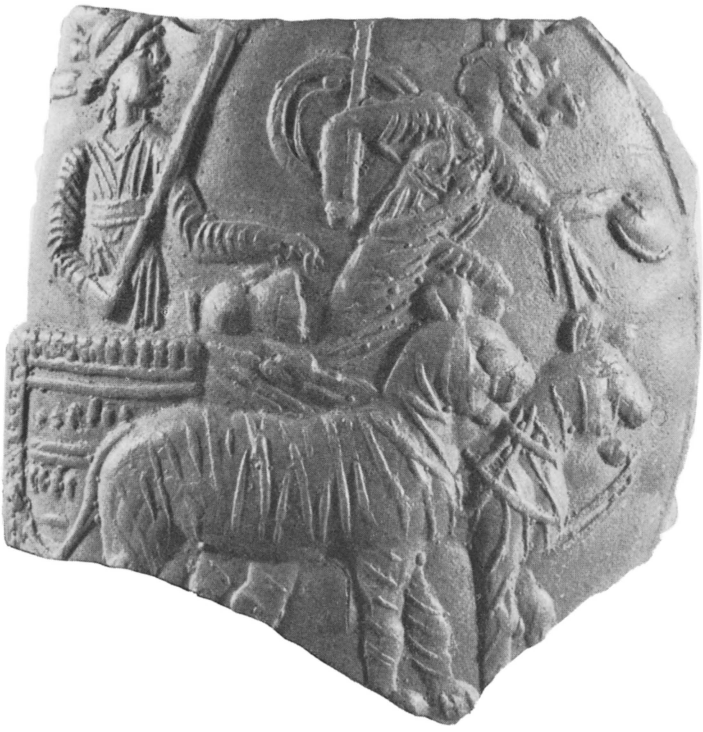


TAVOLA XXIV

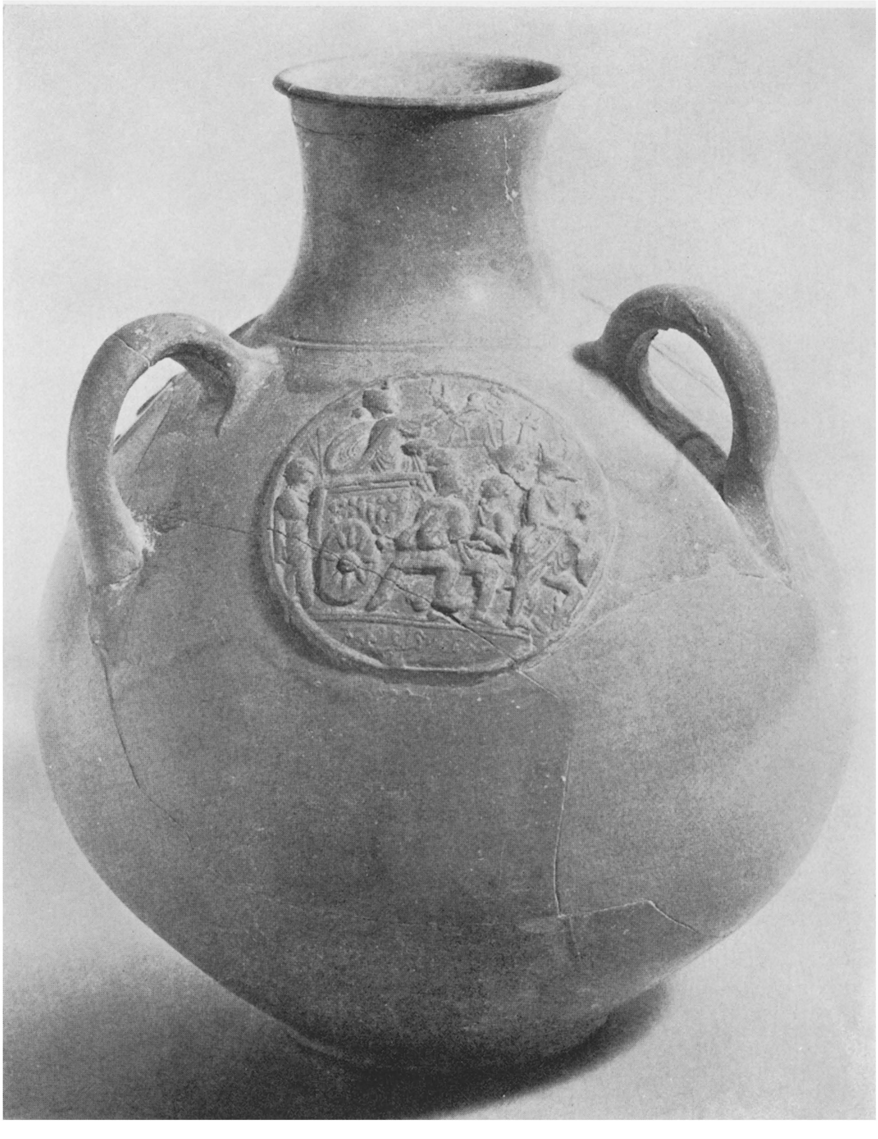


Tavola XXV

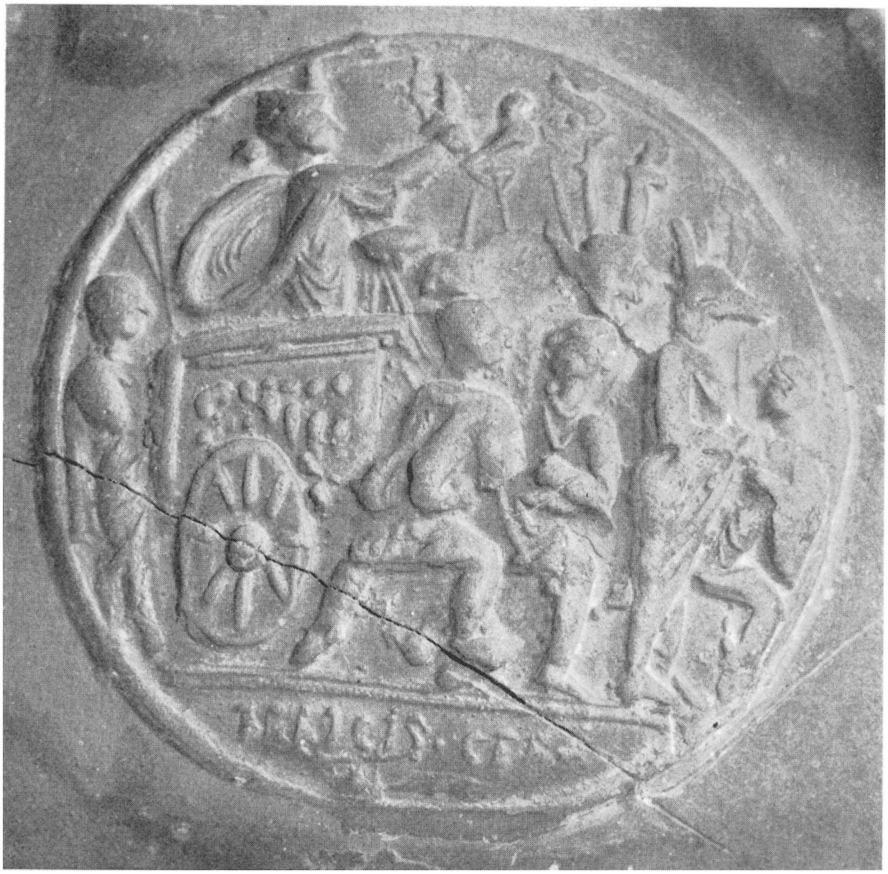

FELICIS · GEN

Tavola XXVI

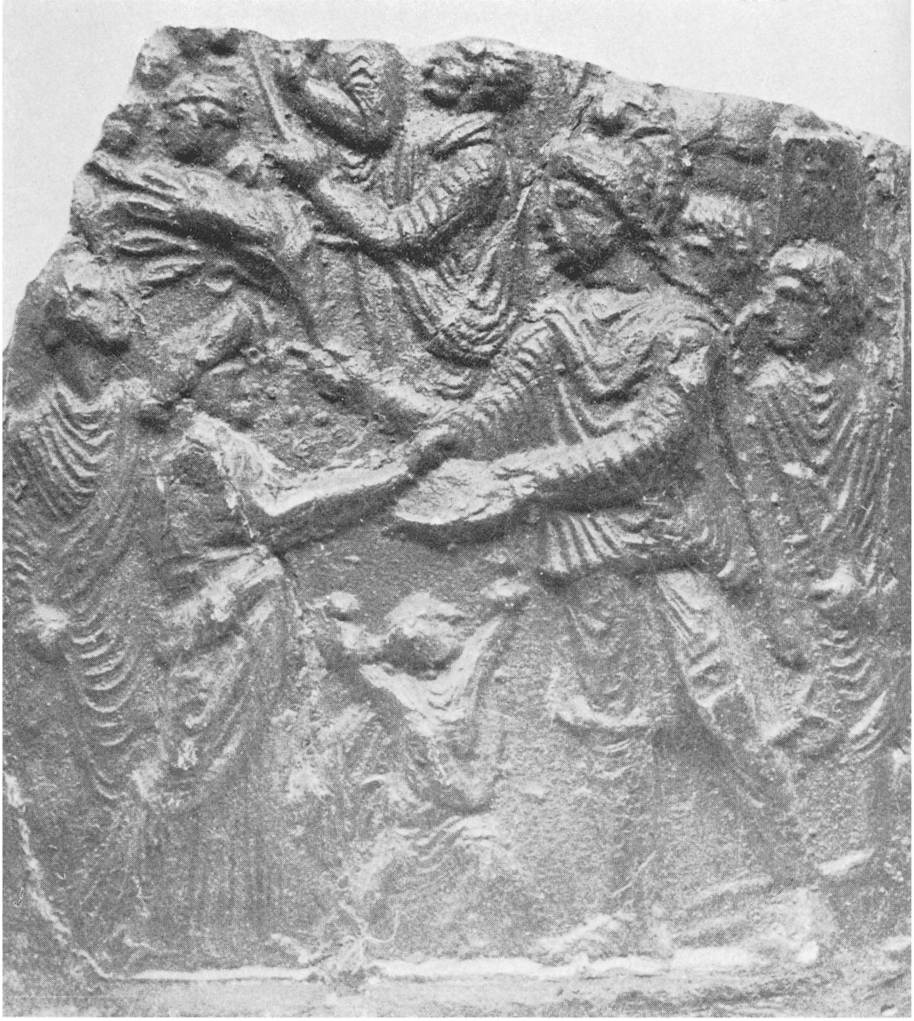


Tavola XXVII

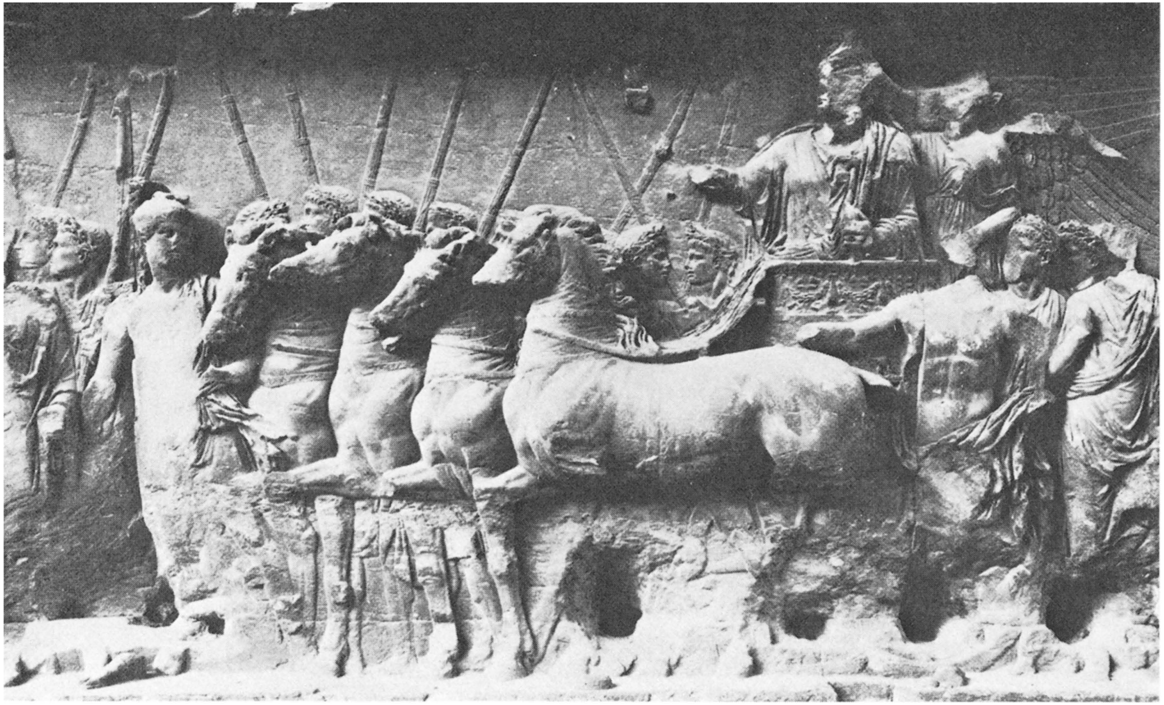
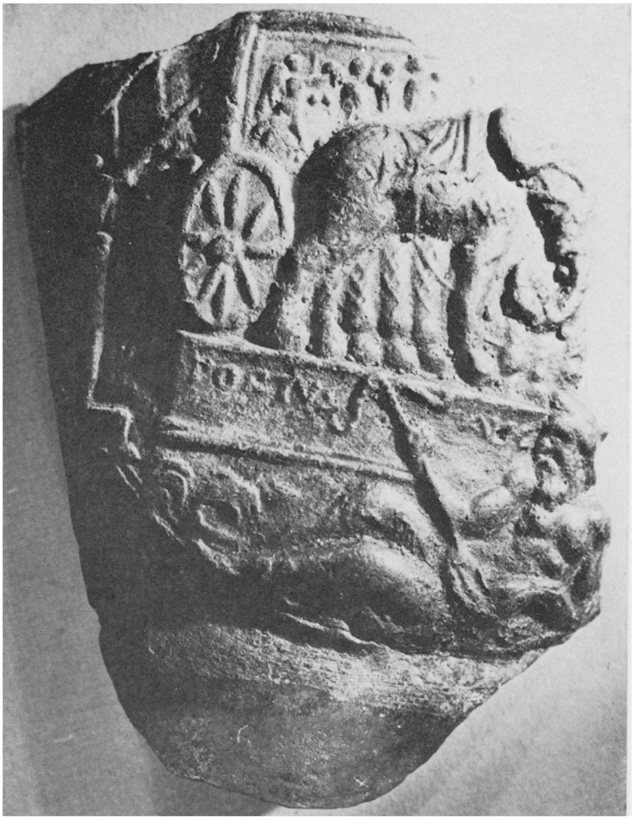
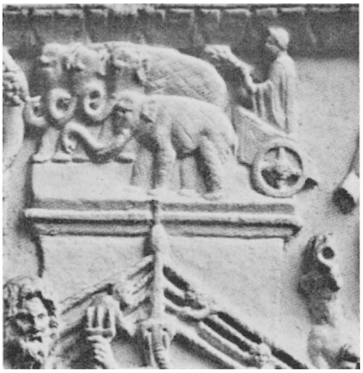


TAVOLA XXVIII





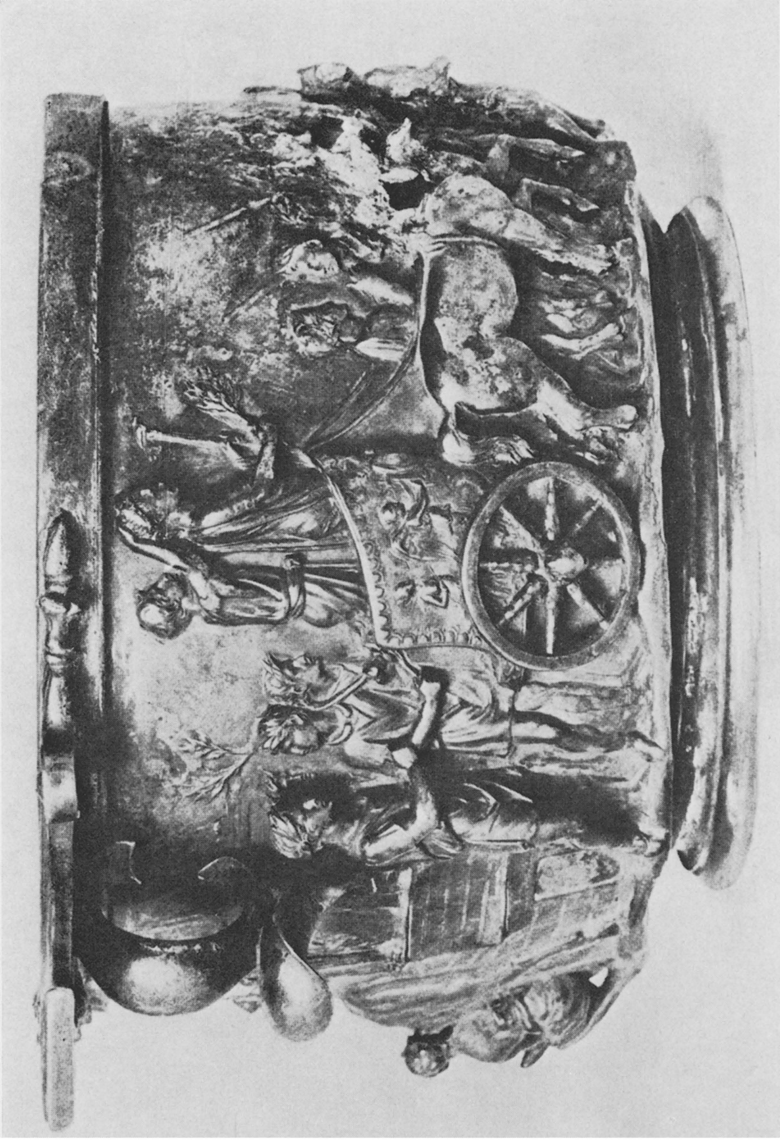


Tavola XXX

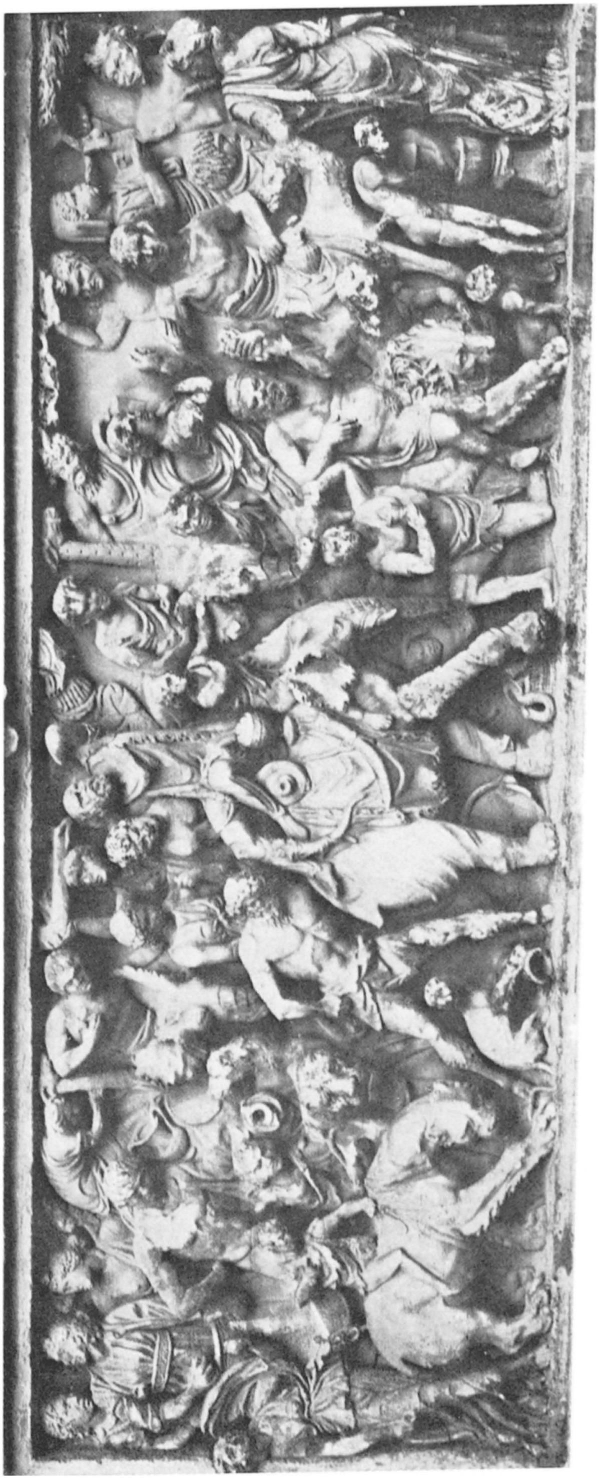
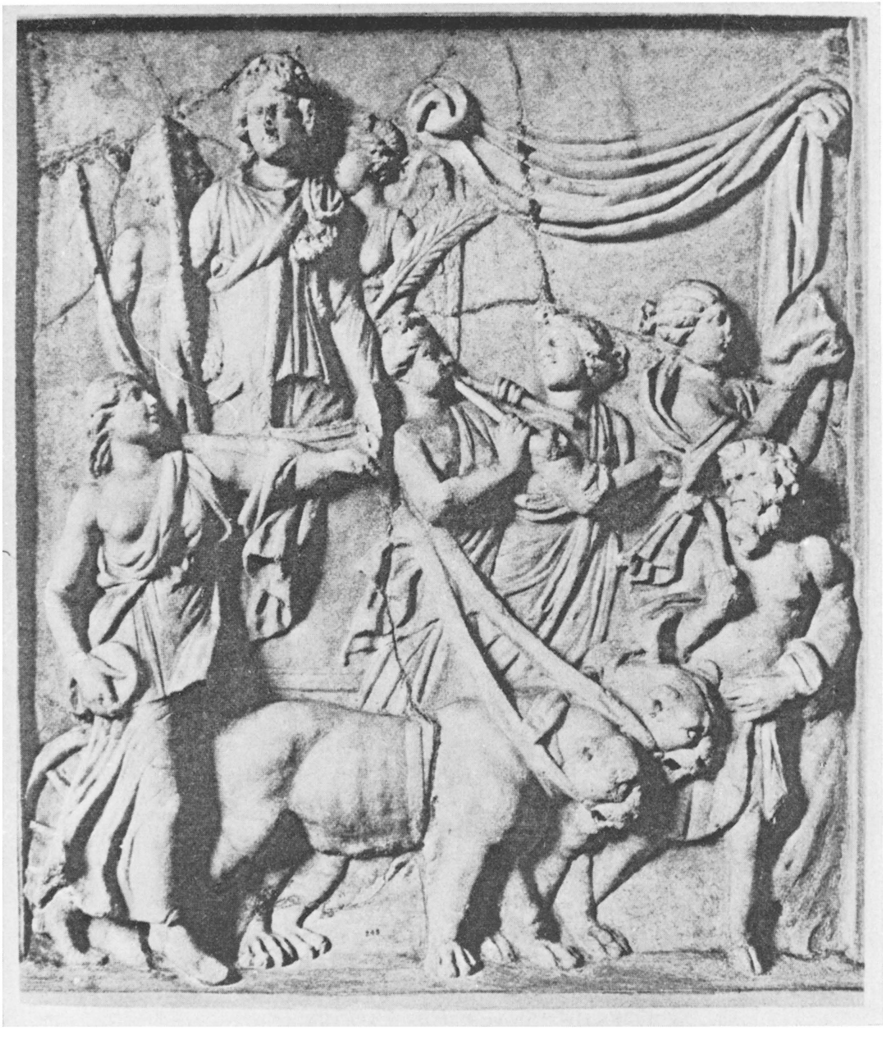
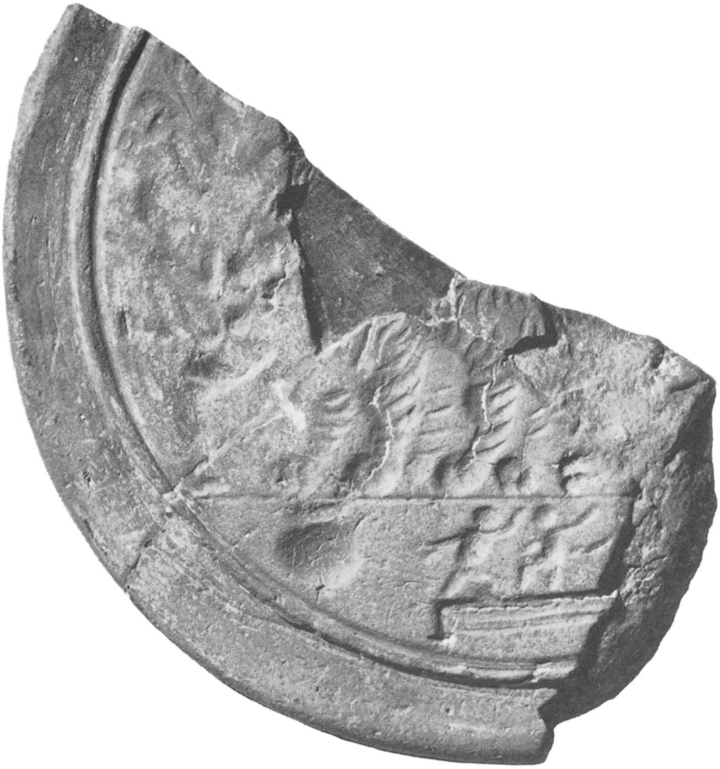
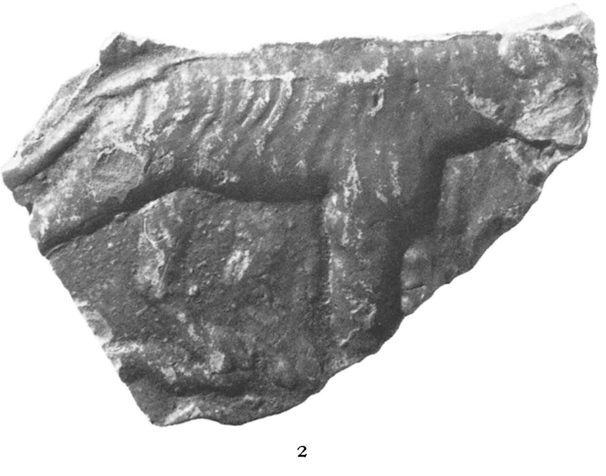


TAVOLA XXXI





1



2

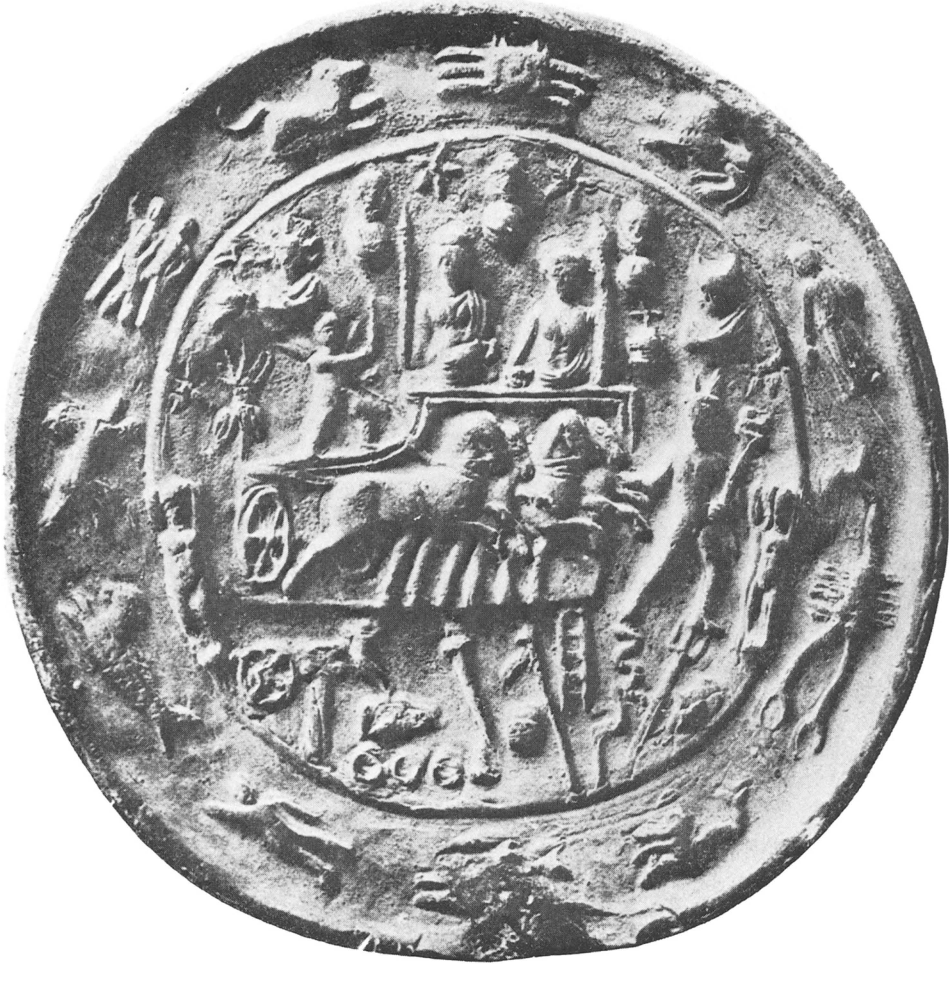
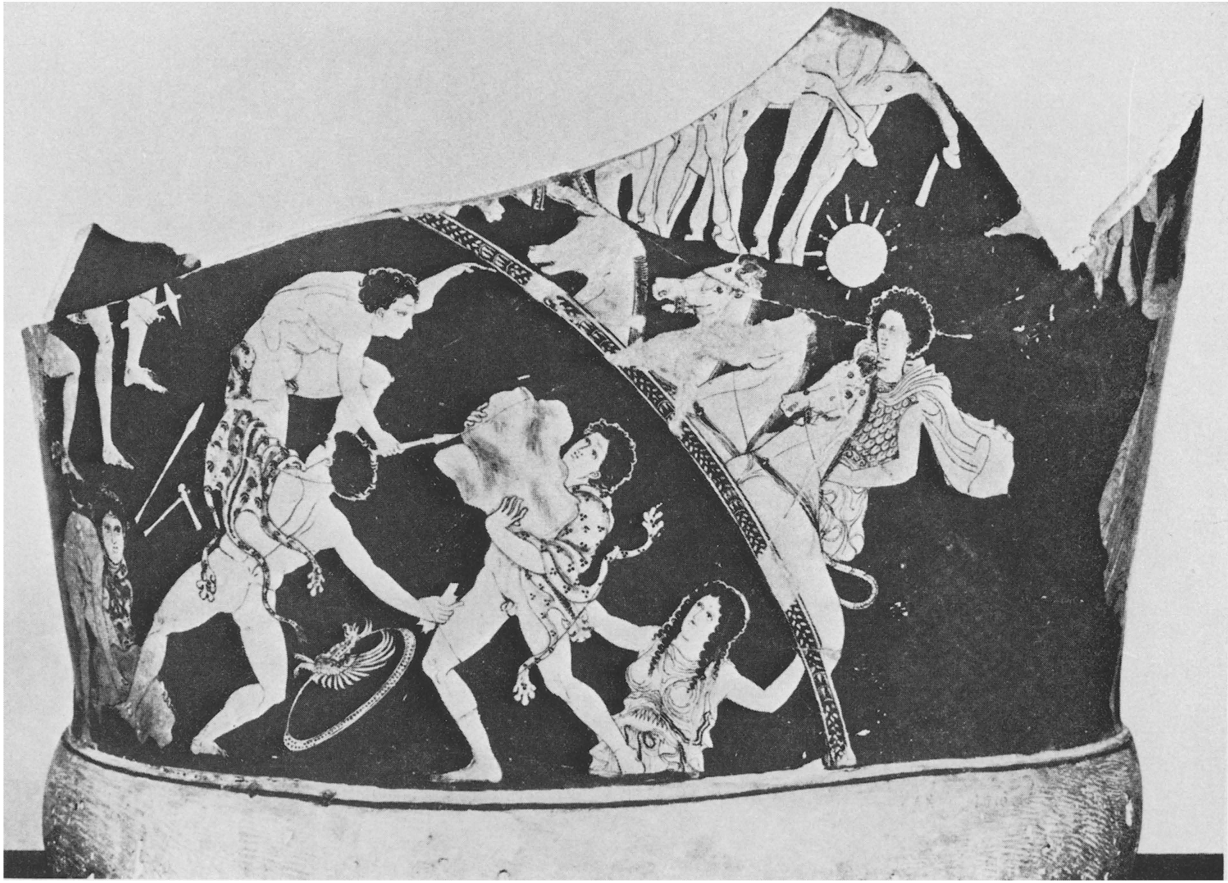
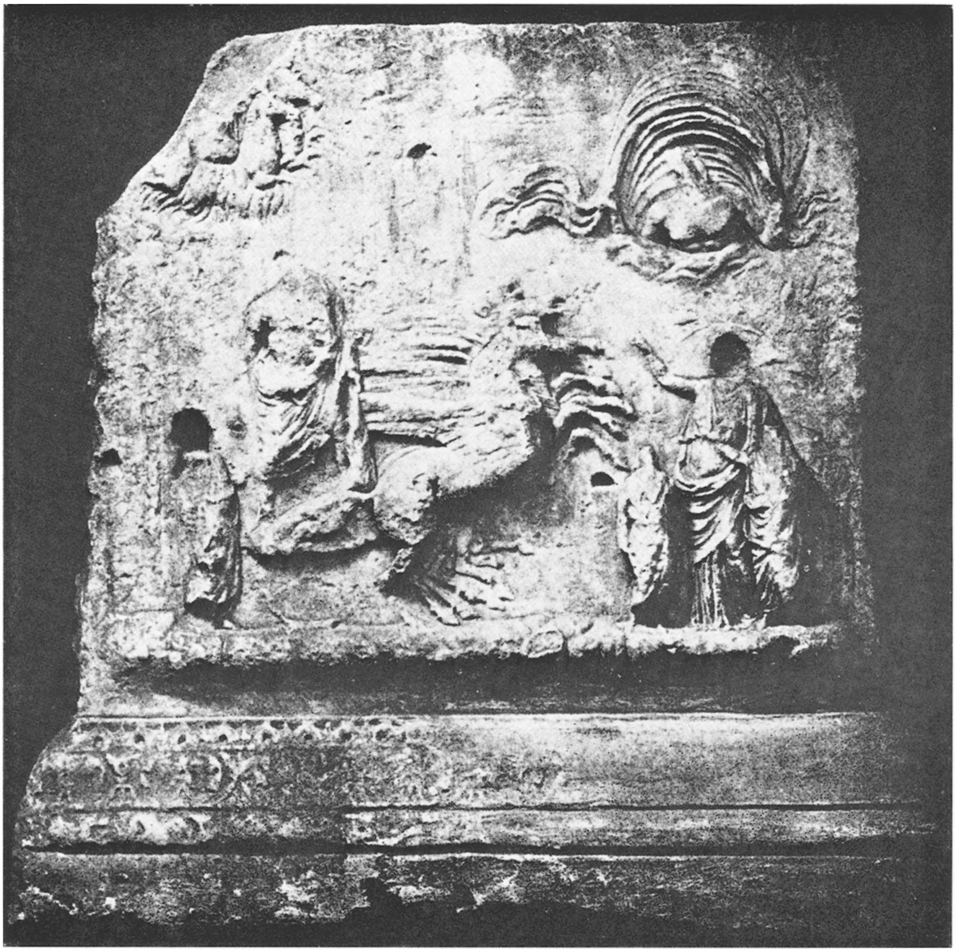


TAVOLA XXXIV





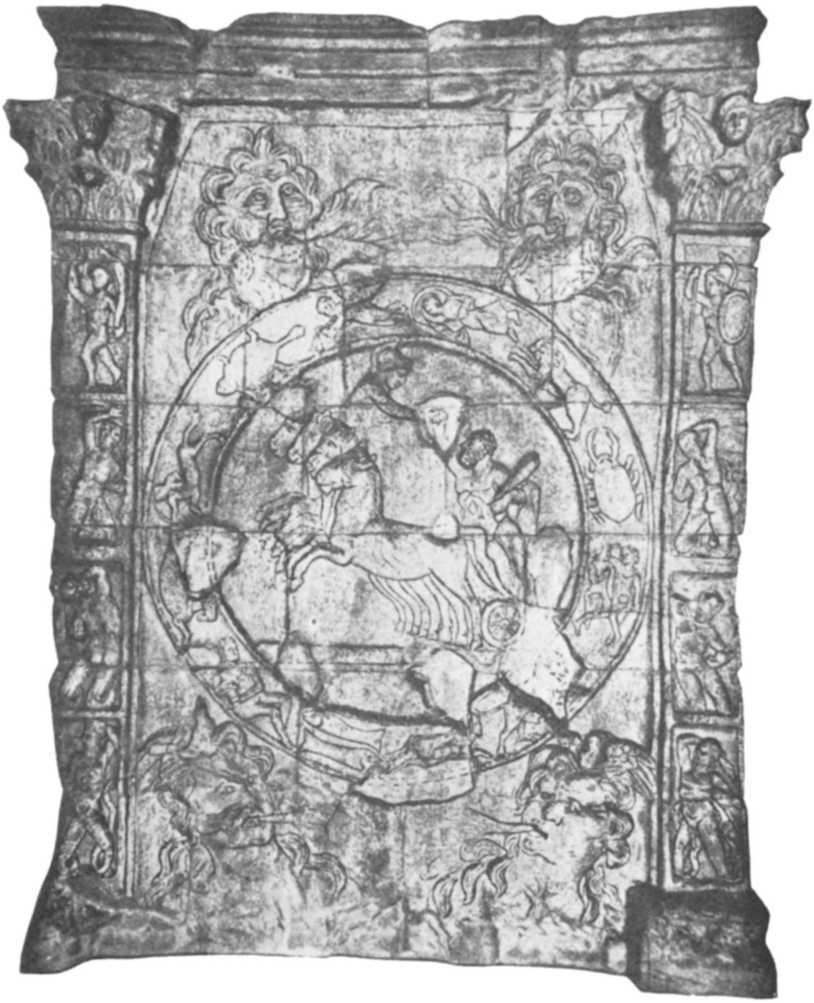
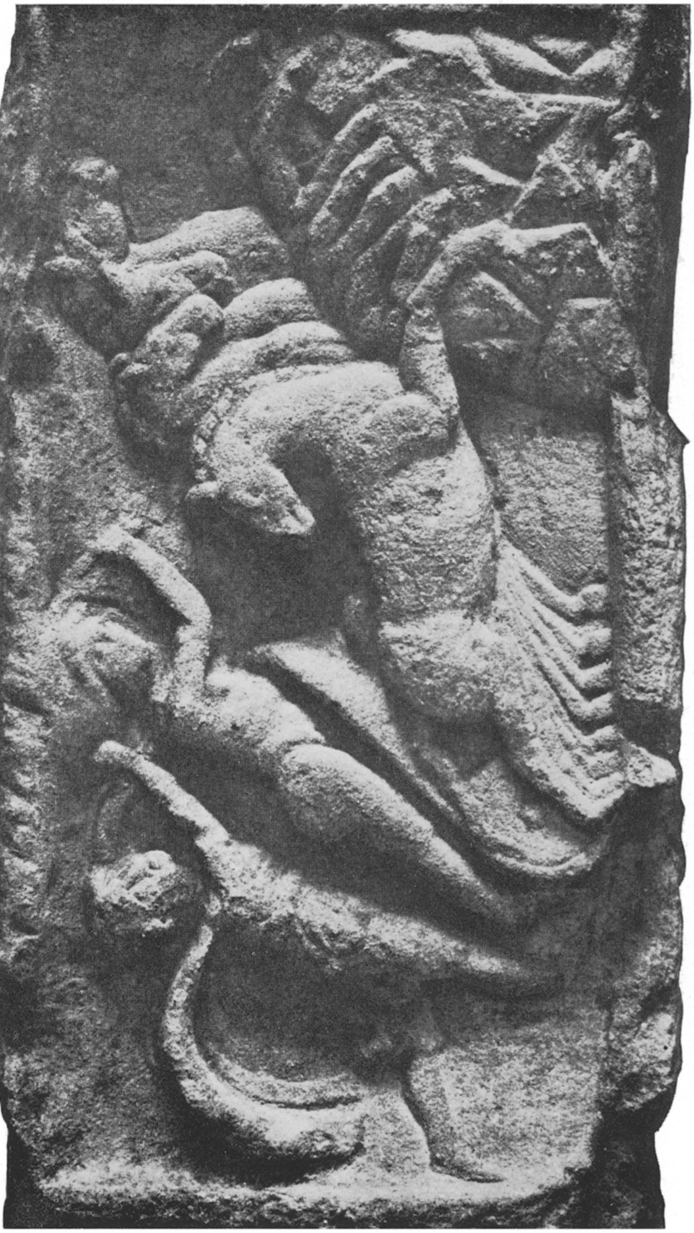
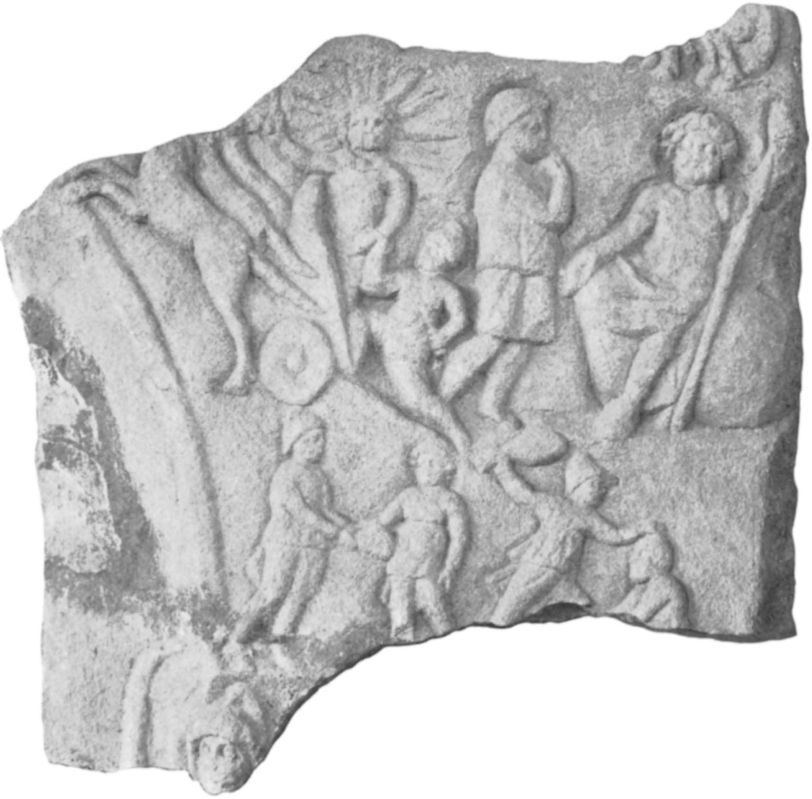


Tavola XXXVII





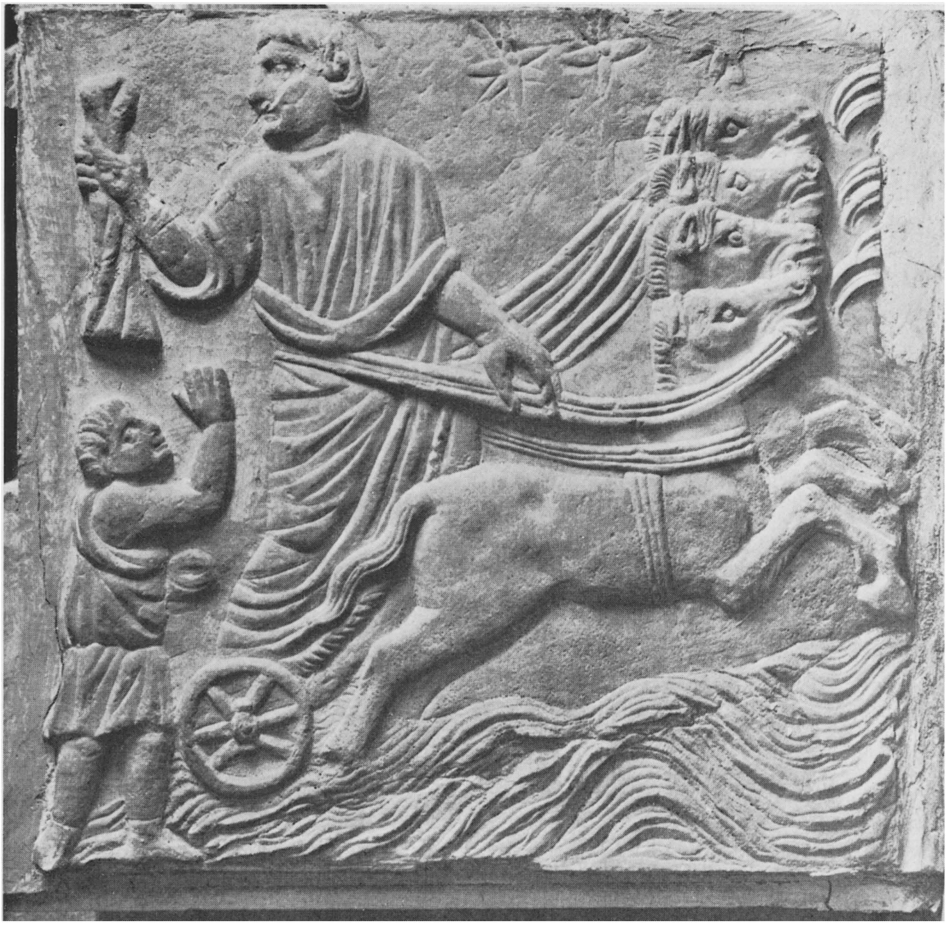
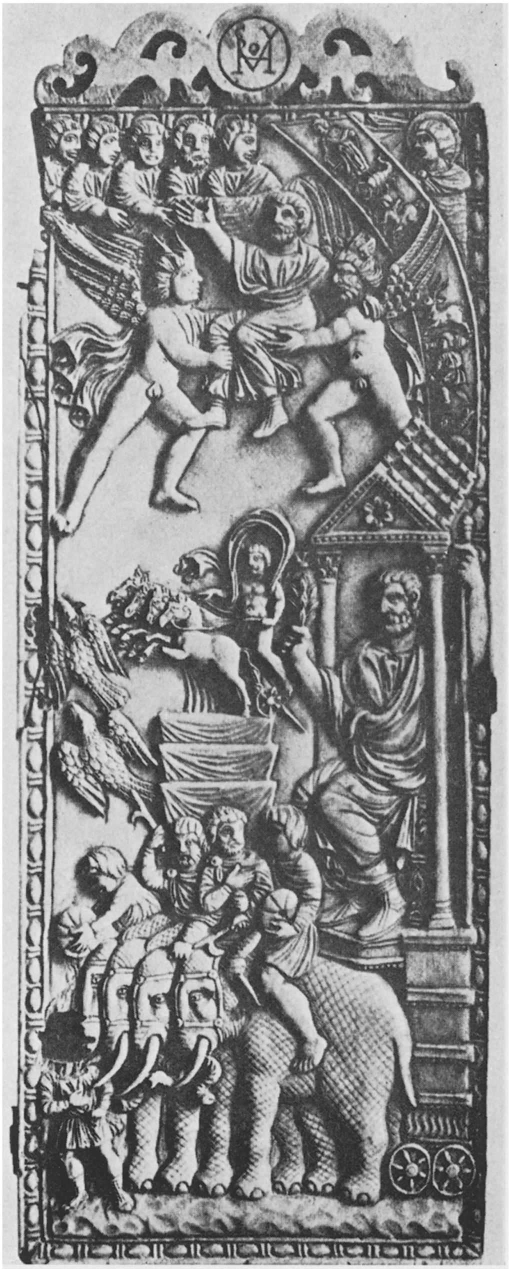
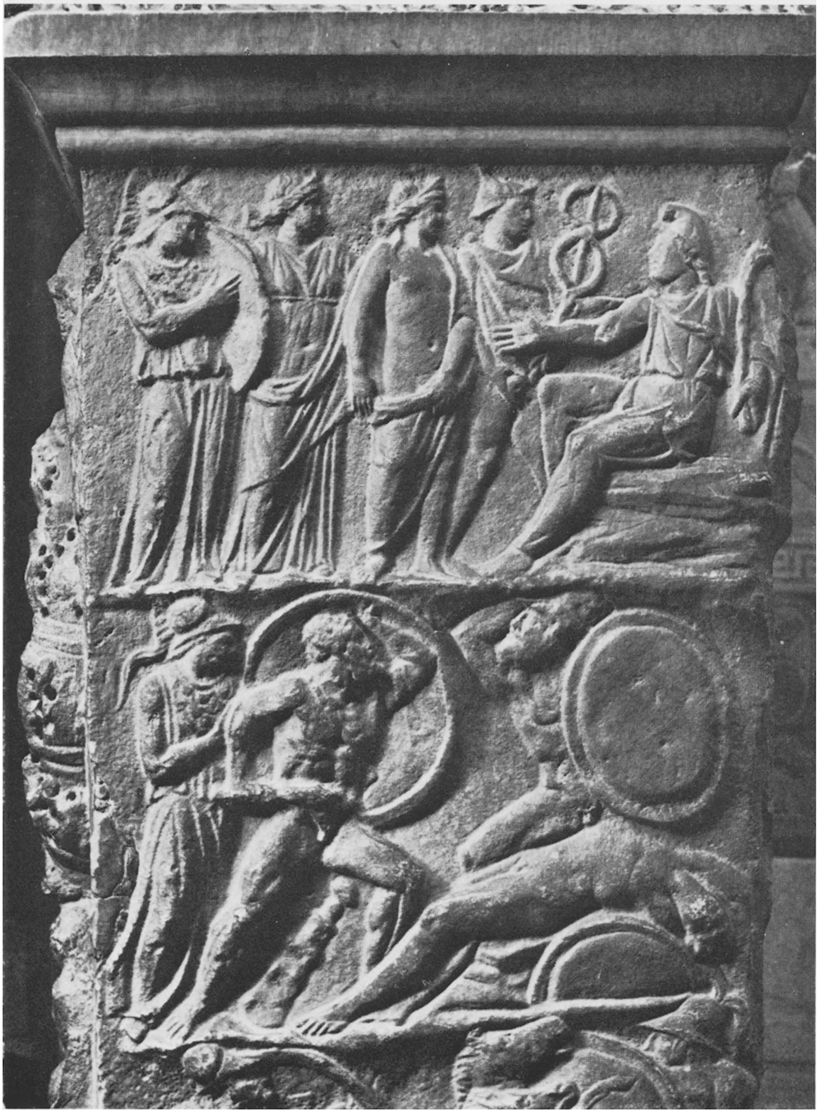
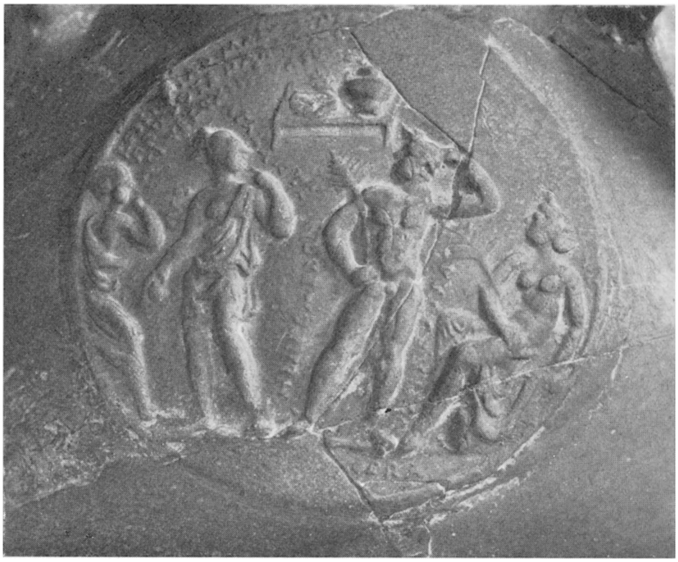


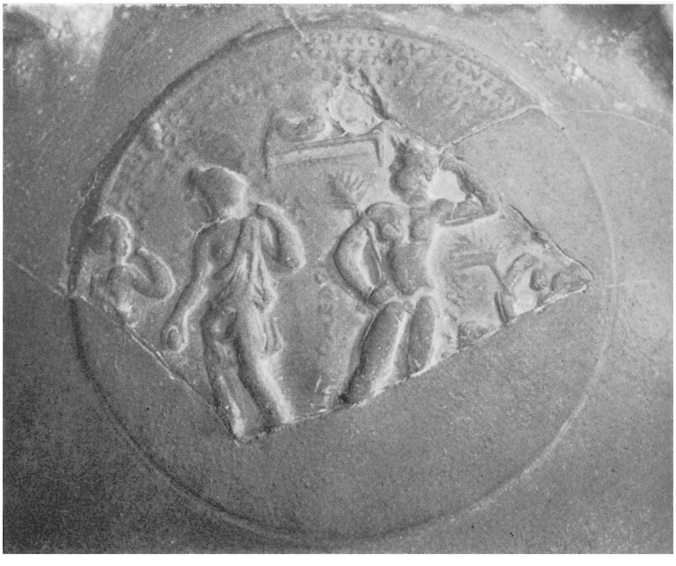
TAVOLA XL







1



2

TAVOLA XLIII

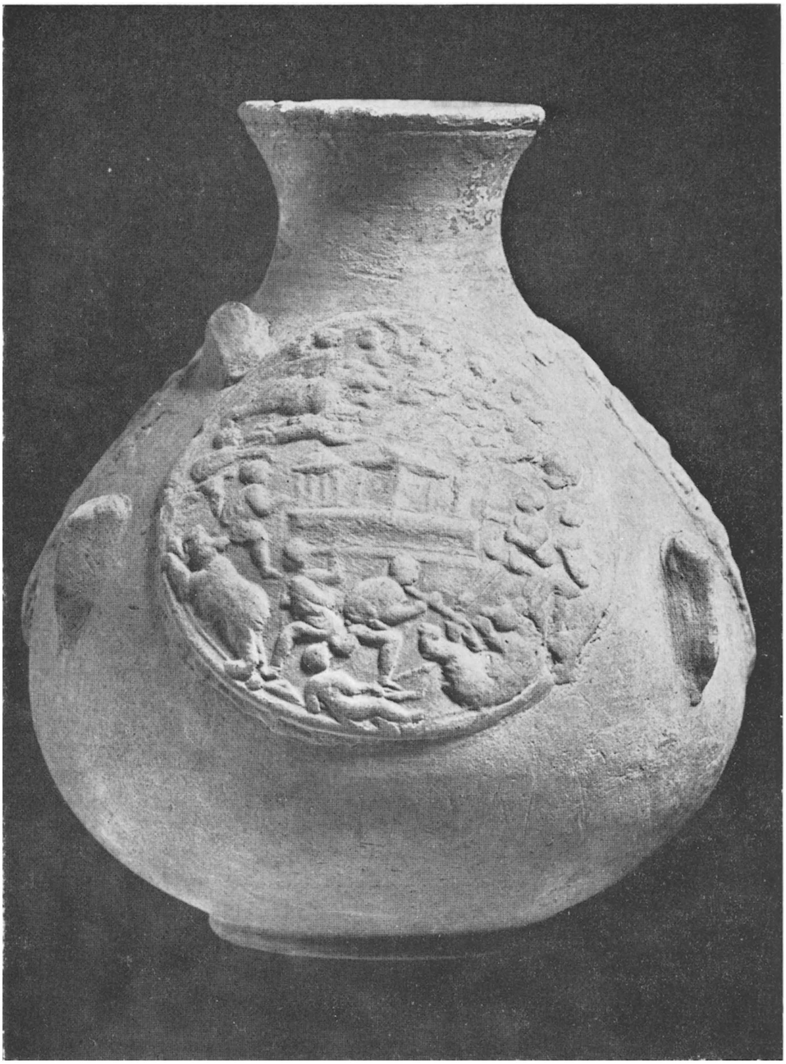


TAVOLA XLIV